

هذا العدد

يحتوي هذا العدد على ملف واسع حول ما أسميناه بـ"أدب الاعتراف" ويتضمن الملف مقالات وآراء وشهادات ونصوصا في أدب الاعتراف. حدث غير مسبوق في الصحافة العربية أن تحتفي مجلة بأدب السيرة الذاتية من هذه الزاوية، ومن خلال مفهوم شامل يتسع لكل كتابة ذات طابع ذاتي تتحدث عن الأنا في علاقتها بعالمها. ولكن من موقع الجرأة في التصريح، بل وحتى نقد الذات وكشف عيوبها قبل محاسنها.

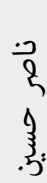
الملف ينبه إلى أن غياب أدب الاعتراف في الثقافة العربية هو علامة ودليل على تضعضع مكانة الذات في المجتمعات الناطقة بلغة الضاد، وضعف الفرص أمامها للتعبير عن مكنوناتها، وتجاربها، وخبراتها وتطلعاتها، والأهم نظرتها العميقة إلى نفسها، لكونها كما عبّرت غير مقالة في الملف، مجتمعات أبوية مفرطة في تكبيل الأجيال الجديدة بقيم وأفكار بالية أشبه بالقيود على الأيدي والأحجبة على العيون، وهو ما خلق، بدلا من الذوات الحرة، نسخا متكررة من الأشباه المتحدرين من صلب آباء ظُلموا، بدورهم، عندما لم يتمكنوا من تحرير ذواتهم من حبل القطيع المسيّر والمساق بشكل أعمى إلى قدره الاجتماعي. فما الذي تملكه ذوات لم تتحقق حتى يمكنها أن تعبّر في يوميات ورؤى ذاتية عمّا يفترض أنه وجودها الشخصي، حتى لا نقول إرادتها الخاصة؟

وقد افتتحنا العدد بنص اعترافي قيّم للشاعر أنسي الحاج يتحدث فيه بحرية وصدق وتلقائية عن تجربته الشعرية، ويكشف للمرة الأولى معلومات ويعلن مواقف جريئة من جملة من القضايا المتعلقة بشخصه وبتجربته الشعرية.

في العدد أيضا مقالات ويوميات ومراجعات للكتب الجديدة ورسائل أدبية.

أخيرا فإن "الجديد" تعد قراءها بفتح الباب واسعا في أعدادها المقبلة أمام النصوص الاعترافية لأدب السيرة الذاتية واليوميات في الثقافة العربية، بوصفها نصوصا تؤكد على قيمة الأنا في المجتمع، وأهمية أن تعبّر الذات عن أشيائها بحرية وجرأة، ودون خوف، فالتعبير بهذا المعنى هو أول خطوة في انتزاع الذات حقها في الاختيار■

المحرر





مؤسسها وناشرها
هيثم الزبيدي

رئيس التحرير
نوري الجراح

مستشارو التحرير
أزراج عمر، أحمد برقاوي
عبد الرحمن بسيسو، خلدون الشمعة،
خطار أبو دياب، أبو بكر العيادي
ابراهيم الجبين، رشيد الخيون
أمير العمري، مفيد نجم، عواد علي

التصميم والإخراج والتنفيذ
ناصر بخيت

رسامو العدد:
ناصر حسين، أحمد مرسي
وليد نظمي، جبران هداية
بهرام حاجو، سمعان خوام، إبراهيم الطنبولي
محمد ظاظا، مهند عرابي، نهاد ويشو
محمد عمران، موسى النعنع، جوني سمعان
ريما سلمون، بسام الإمام، الياس ايزولي
ساشا أبو خليل، علاء شرابي

التدقيق اللغوي:
عمارة محمد الرحيلي

الموقع على الإنترنت:
www.aljadeedmagazine.com

الكتابات التي ترسل إلى «الجديد» تكتب خصيصاً لها
لا تدخل المجلة في مراسلات حول ما تعتذر عن نشره.

تصدر عن
Al Arab Publishing Centre
المكتب الرئيسي (لندن) UK
1st Floor
The Quadrant
177 - 179 Hammersmith Road
London
W6 8BS
Dalia Dergham
Al-Arab Media Group

للاعلان
Advertising Department
Tel: +44 20 8742 9262
ads@alarab.co.uk

لمراسلة التحرير
editor@aljadeedmagazine.com

الاشتراك السنوي
للافراد: 60 دولارا. للمؤسسات: 120 أو ما يعادلها
تضاف إليها أجور البريد.

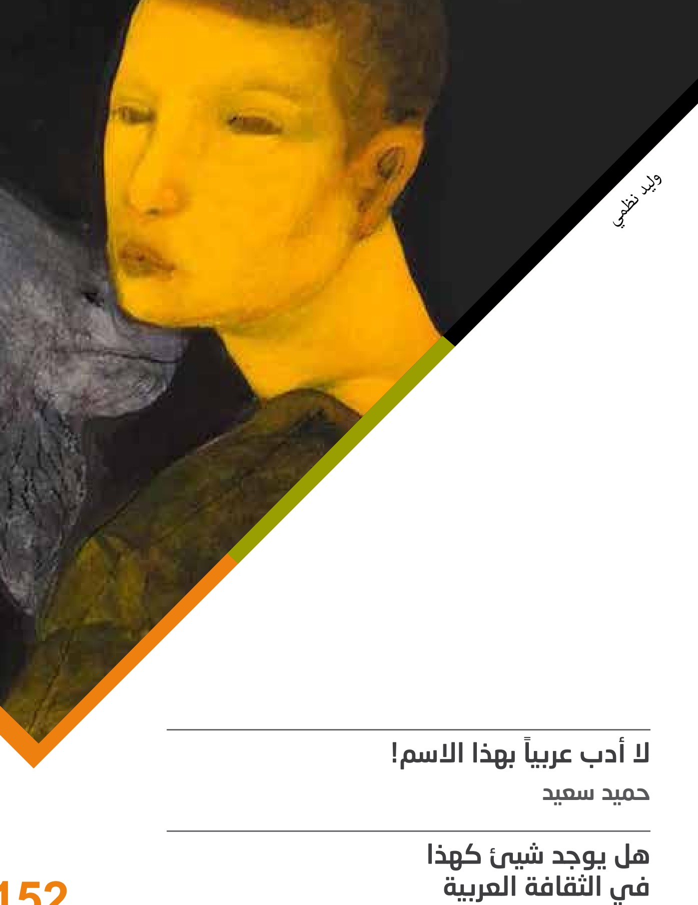
ISSN 2057- 6005

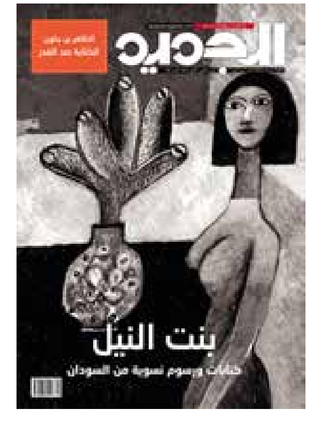
■ لوحة الغلاف للفنان جبران هداية



المحتويات

العدد 49 - فبراير/ شباط 2019





غلاف العدد الماضي يناير/كانون الثاني 2018



نوري الجراح

كرسي الاعتراف
افتتاحية مختلفة لقارئ مختلف

الحالة الأولى:
البحث عن شيء آخر

القارئ : ماهذه المقالات الافتتاحية المتجهمة التي دأبت على كتابتها منذ أربع سنوات، إنها تلتهم القارئ قبل أن يلتهمها. جادة ورصينة إلى درجة تصيب بالدوار. أليس في جعبتك، بمناسبة هذا الملف البديع المكرس لأدب الاعتراف، أن تعترف أنت أيضاً بأهمية أن تظل تفاجئني كقارئ. أريد شيئاً مثيراً تفاجئني به أيها الكاتب؟

الكاتب: هل ترغب بمقالة رواقية عن شخصين يتنادمان عند حافة الكارثة؟

القارئ: لا أعرف حقاً.. أنا حائر، ولا أعرف ما أريد!

الكاتب: محاورة ساخرة، طريقة قديمة للهروب من الصرامة ومقتضياتها، ومن الرقابة وأوهامها، كتلك التي بدأها لوقيانوس السميساطي في العصر اليوناني لسورية في محاوراته المسماة «مسامرات الأموات» وواصلها أفلاطون في مغامرته الفلسفية، وتبناها أبو العلاء المعري في «رسالة الغفران»، وورثتها عن هؤلاء جميعاً في كتابي «رجل الزورق»؟

القارئ: لا أعرف.. كل ما أعرفه أنني قارئ ضجر من الألفية الثالثة، ولم يعد يرضيني شيء.

الكاتب: ساعدني في العثور على طريقة ترضيك.

القارئ: لا أرغب أن ترضيني، أريدك أن تفاجئني.

الكاتب: هل ثمة شيء في العالم يمكن أن يفاجئ قارئاً عربياً صرف نصف عمره في التقهقر إلى الخلف والنصف الآخر في تبرير ذلك!

القارئ: قل شيئاً جديداً. شيئاً يجعلني أرى نفسي أفضل مما هي عليه، وأرى العالم مشرقاً.

الكاتب: تريد قصيدة؟

القارئ: مللت القصائد.

الكاتب: قصة قصيرة؟

القارئ: بعد قصص ألف ليلة ولية لم تعد هناك قصة تعجبني.

الكاتب: رواية على حلقات؟

القارئ: حياتي رواية من ألف حلقة. أريد شيئاً آخر.

الكاتب: ما هو؟

القارئ: ... شيئاً مثيراً. شيئاً لم يكن على خاطر مبدع ولا على بال مفكر.

الكاتب: سأعمر لك قصراً من الكلمات، وأرسم لك في داخله أميرة ساحرة، ما إن يقع نظرها عليك حتى تناديك: حبيبي.. لمَ تأخرت؟

القارئ: أنسيت أنني عربي من القرن الواحد والعشرين، حيث الحب فكرة قديمة، والعشاق أناس خرافيون! في زمن العولمة حدثني عن شيء آخر غير الحب. لا أريد قصراً من الكلمات تسكنه أميرة من الرمال.

الكاتب: سأعتبرك طفلاً مؤرَّقاً وأروي لك قصة للأطفال، فتنام، وأعود إلى أشغالي.

القارئ: أمي تعتبرني طفلاً، وأبي يعتبرني طفلاً، والدولة تعتبرني طفلاً، والجميع يريدني أن أنام. أريد شيئاً واقعياً وخرافياً، يتفوق على الحرب ضد الإرهاب، شيء ممكن الحدوث ومذهل. فأنا قارئ مؤرَّق.

الكاتب: ما رأيك في أن أتلو عليك قرارات مجلس الأمن وجمعية الأمم بصدد فلسطين وسوريا واليمن؟ هذه أعجب شيء يمكن تلاوته على قاريء يفتش عن شيء مذهل ولا سابق له.

القارئ: سمعتها في نشرات الاخبار وحفظتها عن ظهر قلب.

الكاتب: وماذا لو رويتُ لك المشاهدات العجيبة لابن بطوطة المسماة «تحفة النظَّار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار»؟

القارئ: رأيتُ وسمعتُ في حياتي ما هو أعجب. ولو عاد ابن بطوطة ليعيش في عصري، ثم ألقى نظرة فاحصة على كتابه لرآه ساذجاً ومملاً.

الكاتب: وقتي ضيق وأنت شخص متطلب، ماذا تريد مني أيها القارئ؟

القارئ: ها أنت تشكو، وكأن القارئ ليس دائماً على حق.

الكاتب: عفوك، الكاتب المحبوب يعتبر قراءَه على حق حتى لو كانوا سفهاء، فكيف بقارئ ألمعي مثلك؟


بهرام حاجو

القارئ: إذن، تصرف. اكتب لي شيئاً مزلزِلاً. شيئاً لم أقرأه قبلاً!

الكاتب: أقترح عليك ان تصبح كاتباً. فتكتب وتقرأ لنفسك.

القارئ: مستحيل! أنا قوة شرائية، والقوة الشرائية تشتري ولا تبيع! ثم إذا كنت أنا أيضاً سأصبح كاتباً فمن سوف يقرأ؟

الكاتب: ألم تسمع بموضة القراء الكتاب والقارئات الكاتبات؟

القارئ: هذا شيء جديد علي!

الكاتب: قراء فشلوا في القراءة فصاروا كتاباً، وقارئات فشلن في ردعهم فصرن كاتبات.

القارئ: لعمري إن هذا لشيء جديد. اكتبه لي وحدثني عنه.

الكاتب: عظيم. سأكتب لك عن القراء الذين صاروا كتاباً.

القارئ: وعليك أن تدهشني.

الكاتب: وعلي أن أدهشك.

القارئ: وإذا لم تدهشني؟

الكاتب: إذا لم أدهشك اكتب رسالة تشكوني إلى رئيس رؤساء التحرير، وهو سيتكفل بالباقي.

القارئ: ولكن لحظة، ما الجديد في الأمر! أليس من حق القارئ أن يصبح كاتبا؟

الحالة الثانية:

اعترافات شخصيات اعتبارية تتجول في مدينة بلا سماء

النهر

افتحوا لي الطريق سأمر إلى طفولتي أيام كنت صبياً حالماً. لا أريد حزباً سياسياً يقيم لي حاجزاً أمنياً في المدينة ويسألني عن هويتي، ولا مذيعاً مزيفاً يتلو عليّ أسئلة المحققين بصفتها حواراً صحافياً، ولا مؤرخاً معاصراً يستخرج لي بطاقة جديدة وميلاداً جديداً ويرفع على منبعي علماً وعلى مصبي علماً، فأستيقظ على نفسي وقد أمسيت كتاباً بالياً في الوطنية. ما أنا إلا نهر، ولا علاقة لي بالأيديولوجيا وصراع الطبقات. نهر صغير اغترب طويلاً بين أقدام المشاة وطبقات الإسفلت. المدينة استبدلت سحب الدخان المنبعثة من العربات بالغيوم الصغيرة التي رعت طفولتي، وأضواء إشارت المرور بأنوار المساء.

الطائر

أعيدوا إليَّ جناحي المقصوص، لأطير من هنا، وأعود إلى غابتي. لست فأراً لأنتهي في شقوق هذا السقف المهترئ المتداعي، الآيل إلى السقوط. أعيدوا إليّ جناحي ومنقاري المقلّم، فأنا لست إلا طائراً يحلم بسماء زرقاء متصلة حتى الينابيع.

غابة الأشجار الصغيرة

كلما مرّ حطاب من هنا أحصيت أغصاني، ألف عام من العواصف والفيضانات والزلازل لم تنل مني، أما الآن، أعني منذ الآن وحتى وصول حطاب جديد بفأس ومنشار ونشيد ثوري، سأنتظر مصير الشجرة الأخيرة في الغابة الصغيرة الضائعة.

الجبل

أي مدينة هذه التي تزحف عليَّ ليلاً وتزحف نهاراً بالمعاول والديناميت والتراكتورات، لتثقل كاهلي ببيوت جديدة لأقنان جدد يسكنون الغرف العشوائية ويتنفسون الحسرات. أأنا جبل هامته في السماء، أم عبد للجان الحزبية والموظفين البائسين. هل أستطيع أن أحرّك كتفي أو أنهض بخاصرتي، أو أخرج من هنا ولا أعود أبداً؟

الجندي

منذ نصف قرن وأنا في هذا السرير الحديدي ببطانية ووسادة وبندقية فارغة أحرس مدينة غير عابئة بي. أريد أن أعود إلى حقلي المهجور تحت شمس الأيام الأولى. خذوا سلاحي وبطانيتي وحذائي الثقيل، سأعود إلى حقلي حافياً.

السماء

دموعي وحلٌ جاف من كثرة ما تلقيت من الآهات والأنّات وأصوات المظلومين، لا لشيء فقط إلا لأنهم ولدوا في هذه المدينة المحاصرة من كل جهة بالمعسكرات والمُعسكرين الجالسين بلا عمل سوى لعب الشدّة واحتساء الشاي والمتة وانتظار الأعداء، بينما قادتهم يتابعون البورصات، ويكنزون الذهب، ويتوعدون المتبرمين بأقبية لا تصل إليها الشمس. عما قليل عما قليل يصل الثقب الأسود ويحل محلي فوق هذه المدينة التي لا نظير لها. سأعود إلى جنتي المالحة فوق البحر.

الشاب الطليعي

أعطيت لهذه الجغرافيا الصماء كل ما ينتظر من ساكن وفيّ وأحمق حتى النهاية: خدمة العلم، خدمة المجتمع ورضى الوالدين، كلمات الأمل للصديق اليائس، وللطبيعة الذاوية المحيطة بي أعطيتُ دموع الوداع. والآن اسمحوا لي أن أجمع حقيبتي الرياضية وأقول وداعاً، وإلى الأبد لهذه الجغرافيا الصماء التي تسمي نفسها وطناً ولا تصلح أن تكون أكثر من مقبرة للبشر والأحلام.

تلميذة المدرسة

اليوم خرجت من البيت ولن أصل إلى المدرسة، خرجت من بيت يعمّه صراخ الحاجة وألم العوز، خرجت من البيت ولن أعود إليه. اليوم لا مدرسة ولا بيت. خرجت ولن أصل إلى أي مكان.

الجنين

لا تعديني بأي شيء، يا أمي، فلن تكوني أماً مثالية مهما حاولت. في الشهر الأول سترضعينني وتبكين من فرحك بي. وفي الشهر الثاني والثالث والعاشر، سأشرب قطرات الحليب ومعها دموعك، دموع الحزن والألم، أمي الفقر لا يورّث إلا الحزن. وفي الشهر الحادي عشر ستحيلينني على الشاي لأن حليبك جفّ. سأشرب الشاي كعاطل في مقهى، وبعد عام سأدمن على الشاي والخبز المبلول بالشاي، وعلى العصا تلاحق أطرافي في جنبات البيت، فأنا سلوتك الوحيدة.

الهارب

أيتها المراكب التي لا تصل إلى هذا الشاطئ إلا بملابس الغرقى وحطام الاستغاثات. كنت أنتظر الثورة لأعود إلى ملعب طفولتي وفي يدي فؤادي المنهك من الحب. أما وقد لحق بي شعبي كله إلى المنفى، تاركاً الشرق طعاماً للنار، فلم يبق لي إلا أن أدفن هذا القلب المنهك من الحزن حيث تغرب الشمس، وأنام طويلاً إلى أن يأتي طفل بعنين زرقاوين اسمه بردى، ويبلل وجهي بقطرات من ماء طفولتي، فأستيقظ.

الكاتب: ما سلف يا أعزائي القراء كان «نزهة الألباب خارج ما كتب في الكتاب» فلقد آثرت أن أستجيب للقارئ الملول، فأقوم معه في رحلة بعيداً عن افتتاحياتي التي وصفها بأنها رصينة ومتجهّمة. وبما أن ملفّ العدد مكرس لأدب الاعتراف، فإن حجتي وعزائي أن هذه الرحلة كانت جولة لوقيانوسية في حدائق الاعتراف.

نوري الجراح

لندن في شباط/فبراير 2019



وثيقة

اعترافات أنسي الحاج



أنسي الحاج شاعر مؤسس وصاحب تجربة فاتحة في الكتابة الشعرية العربية الحديثة. فهو منذ أن أصدر ديوانه الأول «لن» في سنة 1961 بعد عام واحد من صدور الديوان الأول لمحمد الماغوط «حزن في ضوء القمر» كرس اسمه في طليعة كتاب القصيدة الجديدة، وتحول إلى الشاعر الأكثر راديكالية وطليعية في العربية. وبالتالي بات لاحقا، مع أواخر السبعينات خصوصا، الأكثر إغراء بالنسبة إلى شعراء قصيدة النثر العرب الذين أخذوا يفتشون عن أسلاف متمردين في اللغة وعلى اللغة، وصولا إلى؛ نص مضاد» على حد تعبير بعض النقد.

تجربة أنسي الحاج لم تطلع من فراغ جمالي فقد سبقتها نصوص وأسماء عدة نشرت نتاجها الأول ما بين 1948 و1958 مهدت لها في سياق ما اصطلح على تسميته يومها بالنثر الشعري أو الشعر المنثور، أو قصائد النثر: ثريا ملحس «النشيد التائه» - 1948، «قربان» - 1952 (الأردن)، توفيق صايغ «ثلاثون قصيدة» - 1954 (سوريا)، سليمان عواد «أغاني بوهيمية» - 1956 (سوريا)، محمد الماغوط «حزن في ضوء القمر» 1960، فؤاد سليمان وإلياس زخريا (لبنان)، فضلا عما شكله نثر جبران، الريحاني، ويوسف غصوب وغيرهم من مقدمات أبكر.

هذه الشهادة مع أنسي الحاج ثمرة حوار مع الشاعر بحضور ومشاركة الشاعر أمجد ناصر، سنة 1988 خلال زيارة لأنسي الحاج إلى لندن أثناء التحضير لإصدار مجلة «الناقد» التي كنا رياض الريس وأنسي وكاتب هذه السطور قد اجتمعنا في منزل رياض في منطقة باترسي لمناقشة البيان التأسيسي لمجلة «الناقد» المزمعة الصدور . في تلك الآونة كان اهتمامنا - أمجد وأنا، ومعنا كل من صلاح فائق وسركون بولص منصبا على البحث في جذور قصيدة النثر ومصادرها الجمالية والفكرية، وكنا على اتصال متقطع مع شعراء آخرين كعباس بيضون وبسام حجار وعبده وازن في بيروت للأسباب نفسها. يومها كان انشغالنا كبيرا بمراكمة ما أسميناه في ذلك الوقت بـ«وثائق شعرية» فكانت أولى تلك الوثائق ندوة حول قصيدة النثر انعقدت في بيتي في 90 شكسبير أفينيو، بمنطقة هايز غرب لندن، وأدارها أمجد ناصر وشارك فيها صلاح فائق، وسركون بولص وأنا، وقد نشرها أمجد يومها في جزأين في مجلة «الأفق» الفلسطينية التي كانت تصدر من قبرص وكان يحرر رقاتها الثقافية. وقد شكل نشر تلك الندوة ، وكانت الاولى من نوعها، دعوة لإحياء نقاش مأمول حول «قصيدة النثر».

شهادة أنسي الحاج هذه هي بمثابة اعترافات لم تنشر في تلك الأيام لكونها ضاعت بين أوراقي فترة طويلة من الزمن إلى أن عثرت عليها سنة 2001، وعمدت إلى تحريرها ونشرها، وكان أنسي لا يزال على قيد الحياة.

تكشف الشهادة عن فهم أنسي الحاج للشعر وطبيعة عمله على نصه، فضلا عن أنها تكشف عن بعض مصادره ومراجعه بكثير من الجرأة والحرية في التصريح نادراً ما نجد لها مثيلا في اعترافات الشعراء.

نوري الجراح

الوزن وموسيقى قصيدة النثر

بدأت في كتابة هذا الشكل الشعري قبل أن نطلق عليه تسمية «قصيدة النثر»، وكنت أنشر مثل هذه القصائد في المجلات الأدبية في منتصف الخمسينات قبل أن تصدر مجلة «شعر» بسنتين أو ثلاث سنوات. كنت أعبر عن نفسي بصورة تلقائية من خلال هذا الشكل الشعري وأنا لا أزال على مقاعد الدرس، فقد كنت أرتاح فيه وأجد نفسي من خلاله.

وخلافا لما قد يظنه بعض النقاد، ففي نفسي إيقاعات عديدة تتناوب بين الشكل الغامض والشكل الأكثر وضوحا. وهذه الإيقاعات لم أكن أجد لها موقعا يتناسب، حقيقة، مع نفسيتي وتفكيري في الإيقاعات العربية التقليدية. وهنا علي أن أوضح أن هذا الاستنتاج لم يأت من خلال تجربتي وممارستي للإيقاعات التقليدية، وإنما جاء من خلال دراستي أولا وقراءاتي للشعر العربي.

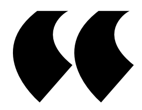
أنا أحب الإيقاع ولم أكتب قصيدة نثر واحدة إلا وفيها إيقاع، بل وأكثر من ذلك يمكنني القول إن قصائدي تتوافر على الوزن. ليس كما في قصيدة «الذئب» التي قصدها السؤال، بل إنني أتحدث عن أوزان غير تقليدية كما هو الحال مع بحور الخليل بن أحمد الفراهيدي، وهذه يمكن أن نسميها «أوزان شخصية» غير أنها تبقى أوزانا في النهاية.

ولو نحن رجعنا إلى الأوزان العربية التقليدية لوجدنا أنها وضعت استنادا إلى قصائد كانت موجودة قبل الوصول إلى تقنين الأوزان المعروفة، فكان لكل شاعر عربي إيقاعاته الخاصة التي يكتب قصيدته على أساس منها.

إذن أستطيع القول إن قصائدي تنطوي على أوزان وليس على إيقاعات فحسب، فالإيقاع موجود في أي كلام نثري مثل الخطب والمقالات وما شابه ذلك، إنه إيقاع الدورة الدموية لصاحبها. وهنا أسارع إلى التنبيه إلى أن هذه الأوزان التي أتحدث عنها ليست أوزانا صالحة للقياس عليها أو لاعتمادها وتقنينها. إنني أبالغ قليلا في القول لأؤكد أن كتابتي لهذا النوع من الشعر لم تكن خارج الإيقاع الموسيقي تماما، ولا هي عزوف نهائي عن الموسيقى، ولا هي ثورة تجهز على الموسيقى، وإنما هي موسيقى أخرى أسميناها في ذلك الوقت الموسيقى الداخلية. ربما كان ينبغي أن نستدرك في تسميتها ما تتوافر عليه من الموسيقى الخارجية، أيضا. فالحقيقة أن هناك، إيقاعا خارجيا في هذه القصيدة، قد يكون أحيانا منسرحا كثيرا ويشبه السرد، وأحيانا شديد الانضباط ويشبه نظام البيت، إنما من دون تفعيلة متكررة.

كانت هناك، دائما، بنية إيقاعية لديها هاجس موسيقي يتمثل، على الأقل، في موسيقى الكلمة المفردة، إذا لم يكن يتمثل في موسيقى العبارة، أو البيت. أما شكل هذه الموسيقى وتفاصيلها فلذلك بحث آخر. لكن الثابت أن كتابة «قصيدة النثر» بالنسبة إلي ترمي إلى تقديم إيقاع موسيقي جديد.

أنا أحب الإيقاع ولم أكتب قصيدة نثر واحدة إلا وفيها إيقاع، بل وأكثر من ذلك يمكنني القول إن قصائدي تتوافر على الوزن



عن التأثر بالقصيدة الغربية

عن تأثري بالقصيدة الغربية الجديدة والفرنسية تحديدا، وما إذا كنت انطلقت منها لأكتب قصيدة النثر، أقول إن هذا الكلام ليس له أي نصيب من الحقيقة. فحتى تلك الفترة التي نتحدث عنها، الآن، لم أكن قرأت قصيدة نثر أجنبية واحدة، وعندما بدأت كتابة قصيدتي لم تكن مجلة «شعر» قد وجدت بعد، كما لم يكن كتاب سوزان برنار الذي أخذنا أدونيس وأنا منه تسمية «قصيدة النثر» قد صدر بعد أيضا. وقبل كل شيء لم أكن أعرف أن ما أكتبه هو «قصيدة نثر» أصلا!

عندما بدأت أكتب هذا النوع الشعري الذي عرف في ما بعد بقصيدة النثر، كنت لا أزال في المدرسة الثانوية، وكانت التصنيفات الأدبية تنقسم إلى شعر ونثر ونقد وما شابه ذلك، ولم أكن قد اطلعت بعد على التيارات الأدبية الحديثة، إنما كنت قارئا ومعجبا بكتاب لبنانيين كتبوا شيئا من النثر الشعري الذي كان محط إعجابي، خصوصا أولئك الكتاب الذين جمعوا بين الغنائية والتوتر. كنت أبحث عن الكتاب المتوترين لأنني شخص ملول جدا، لا أحب الكتابة المرتخية، ففي حين كان زملائي معجبين بجبران كنت أتجنبه كثيرا في ذلك الوقت، فقد كان جبران يشعرني بالضجر. كنت أميل إلى الكاتب الذي أشعر أن كتابته تنبض بين يدي، الكاتب الذي تشعر أنه يصنعك صنعا! جبران ليس لديه الكثير من هذا، فهو كاتب يخيم عليه السكون.

من الكتاب اللبنانيين الذين تأثرت بهم آنذاك أذكر على سبيل المثال فؤاد سليمان الذي اطلعت على كتاباته بالمصادفة وقد أعجبني نبض كتابته، خصوصا في مقطوعاته السريعة، لأن هاجسي الحقيقي، آنذاك، كان البحث عن الكتابات التي لا ملل فيها، لم أكن أبحث عن الجانب السياسي أو الفكري في هذه الكتابات، ربما لأنني كنت مصابا بلوعة الملل إلى حد بعيد، خصوصا وأن طريقة تدريس الأدب في ذلك الوقت كانت، بدورها، تبعث على الضجر. فالشاعر يجرد من كل إنسانيته ويتحول إلى لفظة أو حادث تاريخي ويخرج بذلك من إطار الشعر ومن إطار اهتماماته كإنسان أيضا.

فؤاد سليمان أثر في كثيرا آنذاك. كان يوقع كتاباته باسم «تموز» وكان يكتب في شؤون متعددة: في السياسة والمرأة والحب والمودة وبأسلوب غنائي متوتر فيه واقعية وفيه رومانطيقية، فيه لغة حية وجديدة. أحيانا هو لا يتردد في استخدام العامية عندما تكون اللفظة العامية قوية وفي مكانها. فؤاد سليمان شاعر موهوب ومجدد على طريقته دون أن يدعي التجديد، إنه بحق أحد الذين أثروا في وجعلوني أكتب ما كتبت.

حتى العام 1954 لم أكن أقصد أن أكتب شعرا، لكني كتبت بعض المقالات على الطريقة التي ذكرتها ونشرتها. وبعد ذلك اطلعت على كتابات كاتب آخر اسمه إلياس خليل زخريا وهو شاعر وكاتب مغمور ومظلوم، وكتاباته النثرية، هي شعر، فعلا، رغم أنه كان يرى في كتاباته تلك كتابات نثرية فحسب. تقرأ إلياس خليل زخريا فتخال نفسك في كاتدرائية فخمة وشديدة الجمال، كان البعض يشبهه بأمين نخلة ولكنه في رأيي مختلف عنه.

باختصار ومن دون الخوض كثيرا في التفاصيل إن جذوري الشعرية والأدبية هي جذور عربية ليست لها علاقة إطلاقا بالقصيدة الأجنبية. جذوري عربية شكلا ولغة، وتأثري إنما تم على أيدي أولئك الذين أشرت إليهم وخصوصا عبر لغتهم الحسية. فأنا لا أحب اللغة التجريدية كما أنني أفضل الرسم الحسي على التجريدي. كل هذه الأمور لم يتناولها أحد في إطار الكتابات التي تناولت تجربتي. وعندما أقرأ ما يكتب عني لا أجد إلا الشتائم أو الإسقاطات والاتهامات التي تعكس رغبات كاتبيها. لم يدخل أحد إلى تجربتي ذاتها.

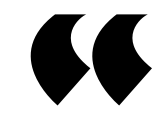
يتهمونني بالتأثر بالغرب رغم أن التأثر بالشعر الأجنبي ليس تهمة فالشعر موجود لكي يؤثر ولكي يؤخذ، لكن الحقيقة تقتضي أن أقول إن مصادري الأولى كلها عربية، ولا أقول ذلك بفخر ولا بخجل، ولكن لإقرار واقع فقط. وهذه ليست المرة الأولى التي أعترف فيها بفضل من ذكرتهم علي، فالذي قرأ مقدمة ديوان «لن» سيقف على اسم فؤاد سليمان وإلياس خليل زخريا كمصدرين من مصادري الشعرية.

العلاقة بالشعر الفرنسي

إطلاعي على القصيدة الفرنسية الحديثة جاء بعد أن نشرت في مجلة «شعر» وليس قبل ذلك. لكن الذين كتبوا عني لم يكلفوا أنفسهم عناء البحث، فمرة يقولون إنني تأثرت بكتاب سوزان برنار (قبل أن يصدر كتابها) ومرة أخرى يقولون إنني متأثر بأنطونان أرتو رغم أنني لم أتأثر بكلمة واحدة من شعر أرتو. أظن أن ذلك جاء على لسان سركون بولص في ندوة لمناقشته «قصيدة النثر» وقد عتبت على سركون لأنه شاعر ومثقف وكان عليه أن يمحص ما يقول، إلا إذا كان هو نفسه لم يقرأ أرتو أصلا. ليست لي أي علاقة بشعر أرتو كما أنه ليس لأحد في العالم علاقة بشعر أرتو، فهو تجربة محض شخصية ولا يستطيع أحد أن يدخل في تجربة أرتو إلا أرتو، فهذا الشاعر لغته في إطار اللغة الفرنسية نفسها هي غير قابلة للتقليد والتكرار. إنه شاعر كتب بلغة خاصة جدا عن تجربة خاصة جدا، وهو مغلق إلى درجة أن كثيرا من كتاباته لا يفهم. طبعا لو هناك نقد حقيقي لما كان من المقبول قول ذلك، فالدراسة النقدية العلمية تثبت بما لا يدع مجالا للشك انتقاء علاقة لشعري بشعر أرتو، اللهم إلا أنني كتبت ذات مرة دراسة عنه ونشرتها في «شعر». طبعا هذا لا يعني أنني لست معجبا بشعره، بل إنني ترجمت بعض قصائده ونشرتها في مجلة «شعر» وجاء ذلك من باب الإعجاب بصدقه الكبير، وأنا معجب بكل الصادقين بصرف النظر عن درجة التقائي بهم أو اختلافي عنهم.



قال لي الخال نريد أن نصدر مجلة للشعر. قلت له وما شأني في ذلك؟ فحتى ذلك الوقت لم أكن أظن نفسي شاعرا



التأثر بأندريه بروتون

هناك اعتقاد آخر يقول بتأثري بأندريه بروتون الذي ترجمت له قصائد ونشرتها في «شعر» وكتبت عنه مقالا عندما توفي. وإذا كان لا بد من البحث عن تأثري بالشعر الأجنبي فلربما كان بروتون أكثر الشعراء الأجانب تأثيرا في، ولكن ليس إلى درجة التمثل أو الطغيان.

أعتقد أن شعري هو شعر شخصي جدا. احتار البعض في نسبته إلى مصادر خارجية في حين أن لا لزوم لذلك. طبيعي أن أتأثر بكل قصيدة جميلة أقرأها ولا بد أن تترك أثرا منها في أعماقي. أنا شخص معرض للتأثر بكل جميل أقرأه ولأي كائن كان.

من الجدير ملاحظة أننا نتحدث عن أمور تبدو معيبة في نظر الآخرين. فمن يستطيع أن يدخل على إيف بونفوا ويسأله: هل أنت متأثر بفلان من الشعراء؟ من المؤكد أنه سينظر إليه بدهشة لفرط غرابة السؤال، فهو حتما متأثر بفلان وفلان وهذا الأمر ليس محل تساؤل أو نقاش هناك. أما عندنا فسيكون رد الشاعر:

أنا لم أتأثر بأي كان، أنا طلعت لوحدي، وأنا وأنا!

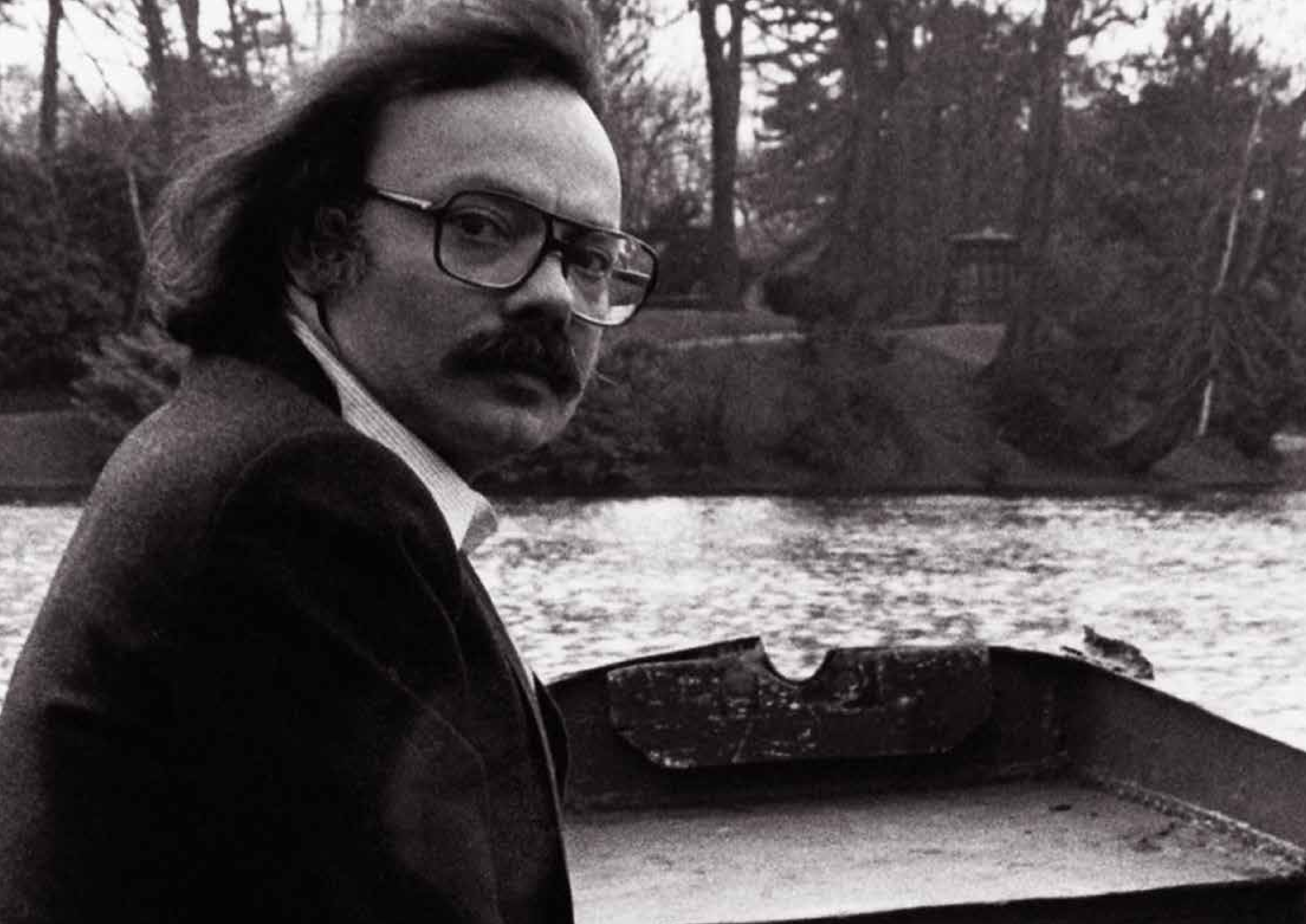
التماس مع مجلة «شعر»

حدث ذلك عندما جاءني يوسف الخال وطلب مني المساهمة في المجلة وكنت آنذاك أعمل محررا في جريدة «النهار». أظن ذلك حدث في عام 1956. قال لي الخال نريد أن نصدر مجلة للشعر. قلت له وما شأني في ذلك؟ فحتى ذلك الوقت لم أكن أظن نفسي شاعرا، وما كنت أظن أن ما أكتبه هو شعر، خصوصا في ظل الشعر السائد آنذاك. فالنصوص التي كنت أكتبها وأنشر بعضها لم تكن لها هوية واضحة بل يمكن وصفها بأنها نصوص لقيطة غير معترف بها وغير مصنفة في إطار الأنواع الأدبية السائدة. ولا أخفيك أنني لم أسر كثيرا بتصنيف هذه القصيدة في ما بعد، ولكني مشيت في هذا الموضوع على أمل أن هذا التصنيف (أقصد مصطلح «قصيدة النثر») ليس نهائيا. ويمكن أن أحيل القارئ إلى مقدمة ديواني الأول «لن» حيث أوضحت أن هذا الإطار ليس نهائيا.

ولا شيء نهائيا في الشعر. غريزتي قالت لي ذلك، وربما يعود الأمر أيضا إلى طبيعتي المتفلتة من القيود. أما تسمية «قصيدة النثر» فقد أطلقناها أدونيس وأنا على هذا النوع الشعري وذلك في محاولة لإعطائها نوعا من الوجود الشعري، نوعا من الهوية وكي نضع حدا للتسميات الأخرى مثل: «شعر منثور»، و«نثر شعري» وما شابه ذلك. وهنا يخطر لي أن أؤكد أن «قصيدة النثر» ليست مدرسة شعرية وليست تيارا، إنها نوع أدبي كان إلى وقت ما في الأدب الفرنسي هجينا مثلما كان إلى وقت في الأدب العربي هجينا، وأطلق عليها الفرنسيون في القرن التاسع عشر بواسطة بودلير اسم «قصيدة النثر»، وتكررت التسمية، ومنذ ذلك الوقت لم يختلفوا عليها.

ما قبل تسمية القصيدة

ولكن قبل أن يطلق بودلير هذه التسمية كانت هناك قصائد نثر فرنسية منذ القرن الثامن عشر، لكنها لم تكن مصنفة، وكانوا يعتبرون أنها



كتابات يغلب عليها الطابع الشعري. إذن التسمية، هي اشتقاق، أو استنباط لفظي، نظري لأمر واقع موجود. وكنت قد قلت إن هناك بعض الكتاب كتبوا هذا النوع الشعري بالعربية قبل أن يسمى، مثلما حصل في اللغة الفرنسية، وأنا من هؤلاء، فقد بدأت بكتابة قصيدة النثر قبل أن نتوصل، في ما بعد، إلى إطلاق هذا الاسم عليها، ونشرت فعلا عددا من هذه القصائد. وهذا الأمر يشير إلى العفوية التي تعاملت بها مع قصيدتي، فلم أنتظر حتى يتم تصنيف هذا النوع من الكتابة الشعرية لأبدأ بالكتابة. ولعل عدد القصائد التي نشرتها قبل أن نطلق اسم «قصيدة النثر» أن يكون في حجم مجموعة شعرية وكنت قد نشرت الكثير من هذه القصائد في مجلة «المجلة» الأدبية التي كانت تصدر في بيروت آنذاك. حدث هذا في العام 1956 قبل أن أتعرف إلى يوسف الخال وأدونيس، وقبل صدور مجلة «شعر».

بعد هذا الاستطراد أعود إلى مجلة «شعر» فقد جاء يوسف الخال الذي يتمتع بحدس وذائقة حديثين، وكان قادما للتو من أميركا ومطلعا هناك على التيارات والمدارس الشعرية والأدبية الجديدة، وقال لي إنه يخطط لإصدار مجلة شعرية، وذكر بعض الأسماء التي ستشارك في إصدار هذه المجلة ومن بينها أدونيس. وكان هؤلاء من الشعراء المكرسين ويكتبون شعرا موزونا، فاستغربت اقتراحه مشاركتي في مجلة شعرية. فحتى ذلك الوقت لم أكن كما قلت أعتبر نفسي شاعرا. صحيح أنني كنت أكتب ما أصبح في ما بعد يعرف بـ«قصيدة النثر» غير أن ذلك لا يعني أن يقترح علي يوسف الخال أن أنضم إلى شعراء كبار! كنت، آنذاك، صحافيا وأنشر بين الحين والآخر قصصا قصيرة وأبحاثا في الموسيقى... أما كتاباتي الشعرية، فقد كنت أخجل من نشرها لأنني اعتبرتها من الأمور الحميمة والخاصة، أو ما يشبه الاعترافات (لا أزال احتفظ بعدد من الدفاتر غير المنشورة التي تضم كتابات تلك المرحلة)، فقلت ليوسف الخال ليس عندي ما يفيدك. فقال لي كيف ذلك فأنا قرأت لك شعرا منشورا في «الأديب» و«الحكمة» و«المجلة»، هذا ما أريده منك. فهذا شعر.

طبعا جبرا إبراهيم جبرا كان يكتب شعرا مماثلا وعنده كتابات سابقة على مجلة «شعر»، كذلك الأمر بالنسبة إلى توفيق صايغ، وهو، في رأيي، شاعر مهم جدا، وكان من بين الذين قرأت لهم في بدايات اهتمامي بالشعر. وكنت قد اطلعت على مجموعة شعرية له بعنوان «ثلاثون قصيدة» وكان يطلق على هذه القصائد «قصائد نثر» وأظن أن ديوان توفيق صايغ صدر في عام 1953 وقياسا عليه فهو شاعر عميق ومجدد وجريء وفضلا عن ذلك فهو مثقف كبير.

قياسا على كل تلك التجارب، اعتبر يوسف الخال أن هذا النوع الأدبي هو شعر. وقد قلت للخال إنني سأنتظر صدور العدد الأول من مجلته حتى أرى أين يمكنني وضع نفسي فيها، وعرضت عليه أن أكتب للمجلة نقدا، فأبدى حماسه لذلك. وبصراحة فقد تهيبت أن أطرح ما أكتبه على أنه شعر. وتساءلت، فعلا، عن مدى علاقتي بالشعر؟ وكنت في ذلك الوقت أطلع على القصائد الحديثة المنشورة في مجلة «الآداب» التي لعبت دورا فعالا في الوسط الأدبي. وكان عدد كبير من الشعراء العرب ينشرون قصائدهم في «الآداب» وكنت معنيا بالبعد العربي الأدبي، إلى جانب اهتمامي بالكتابة اللبنانية إلى درجة الاعتقاد بوجود مدرسة لبنانية في الكتابة.

وعلى صفحات «الآداب» كان يجتمع العديد من الشعراء العراقيين الحديثين أمثال السياب والحيدري والبياتي ونازك الملائكة، ومن سوريا نزار قباني وغيرهم من الشعراء فقد كانت «الآداب» منبرا أدبيا مهما في ذلك الوقت.

لن وأخواته

صدرت مجلة «شعر» وظللت متهيبا من النشر الشعري فيها، فكتبت نقدا أدبيا على مدار عددين أو ثلاثة أعداد، وبعد ذلك بدأت بنشر الشعر. وسمعت في خيالي لغطا قويا حول قصائدي، كنت أتخيل أن الآخرين يضحكون مني، ولم أضم هذه القصائد التي نشرتها لأول مرة في مجلة «شعر» إلى ديواني الأول «لن». وظللت لمدة من الوقت مصابا بصدمة لأنني سمعت آراء ساخرة مما كتبت. كانوا يقولون ماذا يقصد بثدييها وحليبها، في حين أن الشعراء الآخرين كانوا أشبه بفلاسفة يتحدثون عن قضايا كبيرة لم أكن أفهمها. وكانوا رصينين، فيما كنت مراهقا كتابيا.

لولا صدور كتابي الأول عن دار مجلة «شعر» وقد كنت أحد أركان هذه المجلة لما أخذ «لن» كل هذا الدوي



كثر اللغط حولي الأمر الذي لم يشجعني على المضي. في ذلك الوقت كنت أكتب زوايا صحافية بأسماء مستعارة في جريدة «النهار»، وكنت أمر بتجربة عاطفية معينة. كتبت مجموعة كتابات حب، أعدت النظر فيها أثناء كتابتي الثانية لها. وهذه شكلت معظم القسم الثاني من ديوان «لن» الذي هو «الحب والذئب» وهي أشياء بسيطة لأنها كتابات حب. لم أكتب هذه النصوص لأصرع الأدب العربي أو لأدمر التراث أو لأخرب اللغة، بل كتبتها لأعبر عن حب، وبكل بساطة، لتنشر في جريدة يومية، أي أنها كانت بعيدة كل البعد عن القصد الأدبي!

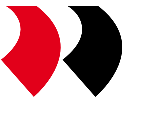
وليس ذلك فحسب، بل إن هذه القصائد قد نشرت باسم امرأة (ليلى) فلم تكن لدى جريدة «النهار» آنذاك محررة لشؤون المرأة فكنت أحرر هذه الصفحة من جملة أشياء أخرى، وكان ينبغي لهذه الزاوية، الصغيرة الموجهة للمرأة أن تكتبها امرأة! هذه اعترافات تبدو مذلة، لكنها هي الحقيقة.

نشر بعض قصائد الجزء الأول من «لن» في مجلة «شعر» وهنا علي أن أقول إنني لم أنو أن أصدم الذوق السائد أبدا، ولا أن أغيره. قصدي أن أقول إن ما كتبته كان عفويا. ولم ينطلق من موقف عقائدي مسبق، ولم أكن أعرف أن الأمور ستتغير كثيرا، ولم أفكر قط في أن هذه الكتابات ستحدث كل ما أحدثته من دوي.

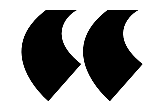
فضل مجلة «شعر»

ويقينا أقول، الآن، إنه لولا صدور كتابي الأول عن دار مجلة «شعر» وقد كنت أحد أركان هذه المجلة لما أخذ «لن» كل هذا الدوي.

حدث ذلك فقط، بفضل مجلة «شعر» بحكم المناخ الذي خلفته وبحكم علاقاتها العربية. فهذا الكتاب المتمرد، الشرس، المشاغب، المجنون لو صدر عن شخص مفرد، دون أي رابط بجماعة أدبية معينة لكان ظل مركونا في الزاوية. هذا هو فضل مجلة «شعر» علي وعلى جميع من عمل فيها، وهو أمر ينبغي الاعتراف به. كما أن هذا من فضل سعة علاقات مجلة «شعر» مع القارئ العربي الذي خاطبته بهاجس الحداثة، فكل ما صدر عنها مر في هذه القناة، ربما لولا مجلة «شعر» لكانوا اعتبروني شاعرا وجدانيا!



مقدمة «لن» لم أكتبها إلا بعد أن أنجزت العمل على الديوان، وكنت مقتنعا بأنها المقدمة الأولى والأخيرة التي سأكتبها



أريد، مما تقدم، أن أوضح مدى أهمية الجماعة نفسها، أهمية التيار الشعري والنقدي، فكم من شاعر مهم ظهر في السنوات الأخيرة ولم يجد، للأسف، حركة تحتضنه وتجعل في صوته أصواتا متعددة الأصداء، وتحمله على ظهر موجة تاريخية. فالحركات الأدبية دائما تتلخص في شخص أو شخصين، لكن لولا هذه الحركة لما ظهر هذا الشاعر أو برز.

كتاب خطير

من جهة ثانية أعترف، هنا، أنني أثناء عملي على كتاب «لن» لم يفارقني الشعور بأنني إنما أقدم على أمر خطير. كان لدي وعي تام بهذا الأمر. ليس على مستوى الشكل الفني الذي عملت عليه، فهذا كان آخر همومي، ولكن على مستوى المضمون. وحتى مقدمة «لن» لم أكتبها إلا بعد أن أنجزت العمل على الديوان، وكنت مقتنعا بأنها المقدمة الأولى والأخيرة التي سأكتبها. فأنا لا أحب النظريات ولا التنظير. وهذا ليس من طبيعتي ولا من طبيعة عملي. لكن الخطورة التي أحسست بها انطلقت من مكان آخر. هو إحساسي بأنني أقدم على كتابة عمل لم يكتب سابقا. وحتى الآن بعد مرور كل هذه السنوات على صدور الديوان لم يكتب أي ناقد عن محتوى هذا الكتاب رغم إجماع العديد على أهميته. لم يتحدث أحد حول طبيعة هذه «الأهمية» ولماذا هو مهم: التجربة الشعرية، التجربة العاطفية، التجربة الجنسية، العقل الباطن، الهواجس، الأحلام، الرؤى، البعد الميتافيزيقي، السخرية السوداء التي اكتشفوها الآن، كل هذه أمور لم يتناولها أحد. وأرجو هنا ألا يفهم أن كتابي انطوى على كل شيء، بل ربما يكون العكس. ولكن لا أحد كتب حتى عن هذا الأمر. الذي كتب هو أن أنسي الحاج يكتب نثرا لأنه لا يعرف أن يكتب شعرا موزونا! ولكن ألا تنطوي كتاباتي على أمور أخرى؟ فليعتبروها رسائل غرام، أو مقالات صحافية، أو أي شيء آخر ولكن على ماذا تنطوي هذه الكتابات؟ ما الذي يريد أن يقوله كاتبها؟ للأسف لا يوجد بحث حول التجربة الإنسانية عندنا، هناك وقوف على العتبات والأبواب فقط. وأنت لا تملك أن تقول لمن يقف أمام الباب إلا تفضل ادخل واشرب قهوة عندنا.

وإذ أتذكر الآن فترة كتاباتي الأولى أتذكر أن كثيرين غيري كتبوا نصوصا مماثلة لما نطلق عليه الآن قصيدة نثر ويحضرني الآن اسم أحد أولئك وهو نقولا قربان الذي لا يكبرني إلا بقليل، فقد كان قربان من بين عديدين كتبوا مثل هذه النصوص ولم يفكروا إلى أي نوع أدبي تنتمي كتاباتهم. وقد يتساءل المرء: لماذا تركزت الضجة على ما كتبه أنسي الحاج، رغم أن كثيرين كتبوا إلى هذا الحد أو ذاك مثل ما كتبت؟ الجواب، في رأيي، بسيط وهو ومن أولئك الأشخاص الذين كتبوا نصوصهم وتجنبوا الصراع على التسمية، بينما صارعت أنا ليس من أجل اعتباره شعرا، بل وقصيدة أيضا.

كان الأدب العربي، آنذاك، يشهد فصلا حادا بين النثر والشعر، فالنثر نثر والشعر شعر. وكان هذا هو التحدي.

مع احتدام الصراع أراد البعض أن يتوصل معي إلى حلول وسطى (هي أشبه ما تكون بالصدقة من جانبهم) ظنوا أنها ربما أرضتني فقالوا: لماذا لا تسمي هذه النصوص فكرا؟ أو أن هذه النصوص جميلة، فلماذا لا تسميها وجدانيات؟

إذن المعركة دارت حول: هل هذا الشيء شعر أو لا شعر، قصيدة أو لا قصيدة. ثم لا ننسى أن نوعية، الكتابة قد أثارتهم أيضا لما تضمنته من وحشية وشراسة وضرب في المقدسات.

ليس الشكل وحده هو ما أثار حفيظة أولئك الأشخاص، بل المضمون أيضا، كما أزعجهم الغموض الذي تنطوي عليه هذه النصوص. في ما بعد تساهلوا معنا في موضوع الشعر، ولكنهم ظلوا ينكرون أن تكون هذه النصوص قصائد.

لقد ظنوا أنني أريد أن ألغي الشعر الموزون غير أن العكس هو الصحيح، فأنا أحب أن أقرأ الشعر الموزون، لكنني كنت أريد أن أجعل «قصيدة النثر» صعبة حتى لا تبتذل. ولو كنت أملك قانونا يخولني أن أمنع الآخرين المبتذلين من كتابة «قصيدة النثر» لفعلت.

أنا لست صاحب مدرسة، ولا أشجع أولئك الذين يحاولون أن يقلدوني، ولا أحالف الآخرين لأجعلهم حواريين لي. بل إنني أنفر من أولئك الذين يقلدونني حتى يكفوا عن ذلك. التقليد لا يغير ولا جديد إلا في الأصالة. كان هذا هاجسي. لقد كنت أحاول أن أرسخ وأصعب شروط «قصيدة النثر». وفي الأخير فإن المهم هو الشعر. ليس مهما في أي شكل تكتب ولكن المهم أن يكون ما تكتبه شعرا.

لماذا كنت أريد أن تكون قصيدة النثر صعبة؟ ببساطة لأن تلك الأيام شهدت قولا شائعا يرى في القصيدة الجديدة رد فعل على صعوبة الوزن الأمر الذي ألجأهم إلى النثر. وإنها نوع من الاستسهال. وكان جوابنا أن نمعن في تصعيب شروط القصيدة.

مشكلة قصيدتنا أنها تتشابه مع أنواع ليست منها، فهي تشبه إلى حد ما المقال، كما تشبه القصة القصيرة خصوصا تلك التي يكتبها زكريا تامر، وتشابه أحيانا الخاطرة أو الفكرة، وهنا كان علينا أن نبعدها عن هذا الالتباس والإبهام والضياع المحيط بها والذي قد ينعكس على مجمل الإنجاز.

الدليل على ذلك أننا عندما أطلقنا عليها اسم «قصيدة النثر» شبت أكثر، قياسا لما كانت عليه عند الرواد الأوائل الذين كانوا يكتبونها من دون أن يعرفوا أنها قصيدة شعر، كانوا حائرين بين النثر العادي والشعر، وكثيرا ما كانت كتاباتهم تقع في النثر العادي... وذلك لأنهم لم يدركوا أنهم يكتبون قصيدة. القصيدة لها شروط أخرى. أقصد، هنا، أن قصيدتنا معرضة للسقوط في المزالق التي قد يجر إليها النثر، لأنه ليس هناك من حام لها كالوزن، مثلا، الذي يشكل عمليا حماية خارجية للقصيدة الموزونة.

لا أشجع أولئك الذين يحاولون أن يقلدوني، ولا أحالف الآخرين لأجعلهم حواريين لي. بل إنني أنفر من أولئك الذين يقلدونني

أنت تريد أن تكتب قصيدة تتوافر لها شروط تميزها عن الأجناس الأدبية الأخرى، وقد وضعنا في مستهل إطلاقنا لتسمية «قصيدة النثر» بعض الشروط العجلى. وربما كانت هذه الشروط ناقصة ولم ترسم هوية واضحة للقصيدة، ولكن مع الاستعانة بسوزان برنار استطعنا أن نقترب، مبدئيا، من الشروط المعقولة للخروج من الفوضى.

النص الشخصي

وأريد أن أقول هنا إنني لا أوافق على مقولة أن «قصيدة النثر» هي نص شخصي وبالتالي من الصعب وضع الضوابط لها. ماذا يعني نص شخصي؟ هناك الكثير من القصائد النثرية ليست نصوصا، بل هي نصوص موضوعية، كأن تكتب قصيدة عن نهر التيمز ففي «ماضي الأيام الآتية» هناك ثلاث قصائد موضوعية. الشخصية هي سمة لشاعر ما، لقصيدة ما، ولكن ليس لقصيدة النثر ككل. وإذ نقول بشخصية «قصيدة النثر» فإننا نضيق حدودها كثيرا.

صحيح أن «قصيدة النثر» هي بطبيعتها متفلتة من القيود وملبية لنداء الحرية، غير أنها اقتربت من تكوين إطار عام لها غير محدد بصورة قطعية كما هي عليه القصيدة الموزونة. لذلك لا ينبغي البحث عن ضوابط دقيقة موازية أو بديلة لضوابط القصيدة الموزونة، لأنها نص آخر ولد ونشأ للخلاص من الضوابط التقليدية. ويجدر التنبيه إلى أن الخلاص من الضوابط التقليدية لقصيدة الوزن لا يعني القضاء على قصيدة الوزن نفسها. وجل ما تريد «قصيدة النثر» قوله للوزن هو: أسمح لي أن أكون، أن أتعايش معك. أما إذا أولها التطور التاريخي إلى أنها تحاول أن تحل محله فذلك موضوع آخر. غير أنها الآن لا تملك الهاجس الحربي في التحطيم والتخريب وما شابه ذلك من اتهامات نسبت إليها. ثم كيف؟ وما هي الأدوات التي تملكها قصيدة النثر لتحطيم قصيدة الوزن والقضاء عليها؟ هذا كلام غير صحيح ويناقض طبائع الأمور.

إذن نحن نبحث عن معالم واضحة لهذه القصيدة، وقد يحتاج الأمر إلى جيل آخر أو جيلين للوصول إلى ذلك. فحتى الآن ليس هناك تراث كاف لقصيدة النثر لاستخلاص سماتها العامة، وهذه مهمة الدارسين والباحثين وليس الشعراء. المسألة تحتاج إلى وقت، تحتاج إلى تراكم ثقافي أيضا. فنحن إلى هذه اللحظة لا نزال ندور في إطار الجدل حول «قصيدة النثر».

4- حول الاعتقاد بحصول تحول في كتابتي بين الشراسة والغنائية

هل حدث تحول في كتابتي من الشراسة في «لن» إلى الغنائية في «ماذا فعلت بالذهب ماذا صنعت بالوردة»؟ أنا لا أرى تغيرا جذريا في كتاباتي.

«لن» أحدث صدمة كبيرة لأنه كان أول كتاب لي، وكان يحمل الشحنة الأولى والأقوى من العالم الداخلي. لأنه ربما كشف، وللمرة الأولى، عن لغة صادمة. ثم «الرأس المقطوع» الذي لم يختلف كثيرا عن «لن» و«ماضي الأيام الآتية»، وخصوصا قصيدة «العاصفة» فهي من أجواء «لن».

التغير الذي يتحدث عنه السؤال ربما حدث بدءا من بعض قصائد «ماضي الأيام الآتية» ثم في «الذهب والوردة». وإذا كان هناك من تغير فمرد ذلك إلى أمرين: علاقتي بالمرأة التي انتقلت من المنولوج إلى الحوار. أي محاولة إيجاد الشخص الآخر. (قبل ذلك كان الشخص الآخر هو اختراع خيالي، ثم أصبح له وجود). فمن قبل كانت المرأة، أو الوسيط، لتخفيف وطأة العالم الخارجي والكوابيس الداخلية. لم أكن قد تمكنت من إقامة علاقة ناجحة بيني وبين الوسيط الذي هو المرأة، في ما بعد اقتحمني هذا الوسيط مثل قطعة ضوء وقفت بيني وبين شلال من الظلام. بالضبط هذا هو الفارق الذي يلاحظ في الكتابة والتعبير. وليس استراحة للمحارب كما قالت خالدة سعيد. الحب يغير، وأنا في البدء وفي الختام شاعر حب.

والحب عندي واسع جدا فهو الموت. هذا هو عالمي الداخلي الذي أتحدى أي ناقد أن يتجرأ على كشفه. وهذا هو ما جئت به وهذه هي الثورة الحقيقية في شعري، وليس الشكل.

فبعد ثلاثين سنة من كتابتي للشعر لا يتحدث الذين يتناولون شعري إلا عن مقدمة «لن». أنا أكتب هذا النوع من الشعر لكي أخفي بعض الشيء ما لم يمكنني قوله بطريقة مباشرة بالعربية. فقصيدة النثر كانت بالإضافة إلى كل ما ذكرته سابقا هي جواز مرور بسلام للتعبير عن أشياء ليس فيها من السلام أي شيء.

وإذا أردت أن أشبه الفارق بين أعمالي الأولى وأعمالي اللاحقة فإنني أشبه ذلك بحصان كان يعدو بجنون وفجأة عندما وصل إلى مطرح معين سطع عليه ضوء فعوض أن يأخذ بالشتيمة شرع بالتسبيح. لقد حدث الانتقال من اللعنة إلى التسبيح. ومن حقي أن أصدم أولئك الذين أعجبوا بـ«لن» بقدرتي على التغير فهذا وذاك هو أنا. أنا شخص متغير على طريق الحرية.

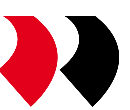
والآن إذا أعجبوا بـ«الرسولة» سأغير طريقي ليس عمدا وتقصدا ولكن لأن طبيعتي هي هكذا. فعلا كنت أهرب من الأسر أيا كان هذا الأسر، حتى لو كان أسر «الحب» وفي إحدى قصائدي أقول «الحرية الأجمل من الحب». فعلا كنت أظن أن لا أجمل من الحب حتى اكتشفت أن الحرية هي الأجمل. وهكذا فأنا أهرب من أي أسر كان، وخصوصا أسر الإعجاب بعمل سبق وكتبته. وأبعد من ذلك أقول لك إذا اكتشفت أنني لا أستطيع أن أتغير وبقيت أسير ما كتبت سأفضل الاعتزال على الاستمرار في أسر إعجاب الماضي.

اللغة في «لن» كانت مشحونة بالضغط.. فوجد هذا الضغط متنفسا له، ذهب الزبد وبقيت اللغة الجوهرية.. ما عادت لغتي مشحونة بأشياء خارجية.

«لن» هو كوابيس الطفولة والمراهقة. انتهيت من ذلك فشفت لغتي وتصفت.

عندما كتبت «لن» كتبته وكأنه كتابي الأول والأخير. هو كتاب مخيف فأنا لا أقرأه الآن. الباحث عن الوحشية لن ترضيه كتاباتي الأخيرة. لقد خرجت في مراحلي اللاحقة من أجواء «لن» النفسية، وأشدد هنا على النفسية وليس اللغوية، وأصبحت متشبثا بالأيروتيزم، وبالحب، بخشبة الخلاص الوجدوية والميتافيزيقية.

ليس الشعر مسألة لغة فحسب. اللغة تأتي تاليا، تأتي لبوسا للداخل. أنا لا أبحث عن اللغة، في البدء، فالتجربة الشخصية تفرض مستلزماتها التعبيرية الأخرى. الإيروتيكية والصوفية هما تجربة واحدة متداخلة ومتلازمة ولم يكن ممكنا أن أقدم هذه التجربة إلا بتلك اللغة الشفافة التي ظاهرها مدجن غير أن عمقها وجوهرها فيه الكثير من تمرد «لن».



لا أوافق على مقولة أن «قصيدة النثر» هي نص شخصي وبالتالي من الصعب وضع الضوابط لها. ماذا يعني نص شخصي؟



الغنائية تلحق الشفافية، فعندما تكون شفافا تصبح مثل النهر السلس ولا تعود صادما ووعرا.

لم أعد أحب الوقاحة في الكتابة عندي أو عند غيري، هذه مرحلة ربما كانت ضرورية، في وقتها، لأنها كانت جديدة، أما الآن فالأشياء مباحة.

إن وصف المرحلة اللاحقة على «لن» بأنها مرحلة انكسار شعري هو بمثابة خطأ قرائي. أريد أن أقول إنها ليست انكسارا شعريا بل العكس، فكتاباتي اللاحقة أكثر شعرية مما قدمته في «لن» وأهم من ذلك فالشخص الذي كتب «لن» هارب من كوابيسه، لا يريد من أحد أن يذكره بها. فقد وضعها في كتاب لينتهي منها. ووضع مع هذه الكوابيس لغة الكوابيس أيضا. لعل من الأشياء القليلة التي بقيت من «لن» هي العبث. ولعله أصبح أكثر من السابق عندي، غير أنه عبث بلغة أخرى، لغة أكثر نعومة.

وأريد أن أشير هنا إلى أن خلاصي ليس ذا بعد واحد. فعندما تلمس جانبا ميتافيزيقيا لدي فليس معنى ذلك أنني إنسان مكرس للصلاة. فأنا إنسان غير مؤمن، ومؤمن في اللحظة نفسها، شريف وأزعر، عميق وسطحي، شفاف وكثيف، غامض وواضح، بسيط ومعقد. لا أدعي بذلك شمولية، ولكن هذه هي تركيبة الإنسان. ففي المرحلة التي كنت أصلي فيها (مرحلة الرسولة) نشرت في الوقت نفسه قصيدة قصيرة متناقضة كل التناقض مع «الرسولة» إلى درجة أن بعض الذين قرأوها أبدوا دهشتهم لذلك. وفي الوقت نفسه نشرت أيضا قصيدة «الوليمة» وهي أكثر عنفا مما في «لن» بمضمونها وبموقفها وليس بكلماتها، كلمات كثيرة انتهت من قاموسي مع صدور «لن». فقد أصبحت أخاف من هذه الكلمات كما لو كنت أطلقت شياطين لم أعد أستطيع السيطرة عليها. كأن كتاباتي الأخرى تعويذة ضد ما كتبته سابقا. أسعى منذ البداية إلى خلق التوازن بين الشر والخير، لا أريد أن أتنازل عن أحدهما، لست من دعاة الخير لوحده أو الشر لوحده، فهذه الثنائية من طبيعة الإنسان، أريد الشيطان والمبدع، أريد أن أكون الشيطان والمبدع. أو بتعبير آخر أريد أن أكون.

لندن 1988



الخوف والتخويف

من دولة الخوف الخلاّق إلى دولة الخوف المصنَّع

أنور اليزيدي

بات من البيّن أن التلازم هو قدر العلاقة بين الدولة والخوف. إنه الغطاء الشّرعي لوجودها. بل لا معنى للدولة بانتفاء الخوف. فكان العقد الاجتماعي كالتالي: عليكم أيّها البشر، أفرادا كنتم أو جمعا، أن تتنازلوا للدولة عن كل سلطة تملكونها، فردية كانت أو جمعية، مقابل أن توفر لكم هذه الدولة الأمن والأمان وتدرأ عنكم المخاطر التي عشتم آلاف القرون وأنتم تجابهونها. وبدل أن نقضي عليها، انقسمت، وتكاثرت، وتغلغلت أكثر في مستقبلنا. وازداد قربها من حاضرنا. فلماذا اختارت الدولة الخوف لتقايض به من أجل وجودها؟

قبل أن يحبّ الإنسان أو يكره، خاف. وقبل أن يملك، خاف. وقبل أن يفكّر، خاف.. خاف مثله مثل الحيوان. لكنه "سرعان" ما فكّر في الخوف، في مصدره وأسبابه. وحين فكّر الإنسان في سبل مجابهة المخاطر التي تهدّد بقاءه، تساءل عن الطبيعة والموت والمستقبل، وتساءل عن ذاته. فكانت الإجابات هي كلّ ما أنتجه الإنسان عبر التاريخ من حروب وفنون وديانات وأساطير ومعمار وفلسفة وعلم. غير أنّ هذه المخاطر الثلاثة ظلّت مصدرا للخوف بحكم طبيعتها الغامضة. فبعد كل هذه القرون، مازالت الطبيعة والموت والمستقبل والإنسان نفسه موضوعات مجهولة بالنسبة إلى الإنسان، فلا يمكن توقّع ما قد تفعله، وبالتالي لا يمكن مجابهتها. فجاءت الدولة واعدة بأنها ستردّ هذه المخاطر وفي أسوأ الحالات ستقلص من خطورتها أو تؤجّلها.

وقع إذن اتفاق يُلزم الفرد والجمع بالتنازل عن سلطاتهم لفائدة الدولة مقابل أن تضمن له/لهم هذه الدولةُ الأمن والأمان. علينا إذن أن نظلّ خائفين دوما حتى نكون في حاجة دائمة للدولة. كان لزاما عليها أن تحافظ على مبرّر وجودها هذا، بل بات من الضروري تجديده وإنماؤه بالتفريع والاشتقاق والتّدوير.. جنون البقر، إنفلوانزا الخنازير، الجهويات، العنصرية، ذبابة النيل، اختفاء البيض من الأسواق، انفجار لغم، هروب المستثمرين، نزول الدّينار، الانتحار، الاغتصاب، خطف الأطفال، الحرب.. ألا تؤدي جميعها الوظيفة نفسها؟ إن إشاعة هذه المخاطر بين الناس لا تؤدي إلاّ إلى الخوف بدرجات متفاوتة أوّلها التّململ والانزعاج وليس آخرها الرّعب والهلع..

في تونس مثلا، أليس في إجراء مباريات كرة القدم دون حضور جمهور الفريق المنافس إضمار بل ترسيخ لكون التّونسي، يمثل تهديدا للتونسي الآخر؟ ولا أحد يعلم من هو التونسي ومن هو التونسي الآخر؟

في الحقيقة، هذا أسلوب كل الدول حتّى المسرفة في الحداثة، سعيا منها إلى الحفاظ على وجودها. لكن ما يميّز الدول المسرفة في التخلف أن يقتصر دورها على ترويج الخوف ضمانا لبقائها دون إتمام الشرط الثاني لوجودها، وهو تحقيق الأمان من هذه المخاطر سواء أكانت حقيقية أم زائفة. وبما أنّ الدولة قد أخلّت بأحد بنود الاتفاق فإن العقد لاغ. وعليه فإنه لا وجود لدولة..

"سنعيد هيبة الدولة" شعار الانتخابات الأوّل في تونس، الشّعار المنتصر بالأرقام، كان يعني سنعيد لكم الخوف حتى تعيدوا السلطة للدولة/لنا. إنّ ما تسعى له لوبيات عالية لتدمير مفهوم الدولة نهائيا وإلى الأبد واستبداله بكيانات أقرب إلى كونها عصابات سيتحقق لا بفعل مخططات وتدخلات خارجية بل بجهل من يديرون شؤون الدّول خاصة منها المتخلفة. إنهم يدمّرون مفهوم الدولة من الداخل وهم يظنون أنهم يعيدون إليها "هيبتها" أو لعلّهم يعمدون إلى ذلك.

لقد تراجعت الدولة أو وقع دفعها إلى الوراء لتأخذ الشركات الكبرى مهمة ترويج الخوف بتواطؤ من الدولة أو غصبا عنها، ساعدها في ذلك نظام العولمة. وسلاحها الأول في إنتاج المخاطر ونشر المخاوف هو الإعلام، المرئي خاصة، لسطوة الصورة على مجتمعاتنا الحديثة.

الخوف المصنّع: رهان الدولة للبقاء

هكذا تحول الخوف من شرط وجود للدولة إلى أداة تضمن بقاءها واستمرارها. فلم نعد نواجه الخوف البشري الطبيعي المتجذّر في الإنسان منذ القدم، ذلك "الخوف الأول" حسب زيجمونت باومان في كتابه "الخوف السائل" الذي يمكن إجماله في خوفنا من المجهول (الموت، الطبيعة، المستقبل، الإنسان). إننا إزاء خوف مصنَّع، خوف تصنّعه هذه الشركات المتغولة قصد تخويف المستهلك ليُقبل على منتوجاتها دون تردّد: تخوّفنا، عبر ومضات إشهارية، من تقصّف الشعر وتساقطه كي نشتري الشامبو الذي تصنّعه، تخوّفنا من الجراثيم المحيطة بأطفالنا في كل مكان لنستعمل الصابون الذي تصنعه.. وأكثر من ذلك، فهذه الشركات المتوحّشة تصنّع اللقاح حتى تقينا من الأمراض وتصنع المضادات الحيوية ومختلف الأدوية حتى تشفينا، إنها تسهر على سلامة أجسادنا وأرواحنا من أمراض هي نفسها من يصنّعها، إمّا بتصنيع المرض بشكل مباشر (الفيروسات) ثم تقدّم لنا اللقاح الحامي منه أو بما تتركه الأدوية من آثار جانبية تستوجب دواء آخر تقدّمه لنا الشركة نفسها الساهرة على حياتنا.

وغالبا ما يكون سعر الدواء الذي يعالج الآثار الجانبيّة أعلى بكثير من سعر الدواء الذي نستعمله في علاج المرض الأصلي. ولا تقتصر هذه الشركات العابرة للدول على ترويج الأفراد والمجتمعات فحسب، بل لها أيضا، من صناعات الخوف ما يهمّ الدول أيضا.

فتروّج الخوف من الحرب ومن الإرهاب لتبيع الأسلحة والمعدات الاستخباراتية وما إلى ذلك. لقد انتقلنا من الخوف الأول، ذلك الخوف الخلاق، إلى خوف مصنَّع، خوف مفبرك جعلنا نعيش حياة اصطناعية، حياة مفبركة، إننا لا نحيا حياتنا.

لطالما كان الخوف هو المنتج، فما الديانات والأساطير والفلسفة والمعمار وحتى العلم سوى نتاج لخوف الإنسان، لكنه ذاك الخوف الطاهر الخلاق، سواء كان عقليا أو وجدانيا. حين كان الخوف نابعا من الإنسان كان هنالك حضارة، كان ثمة إنسان. لكن، وبعد أن صار الخوف مسلّطا على الإنسان تسليطا، تداعى كل شيء.

تأصيل الخوف المصنّع

إن هذه الصناعة الحديثة، صناعة الخوف، قد أحدثت خللا عميقا في وجود الإنسان وكينونته. لقد كفّ الإنسان عن التفكير في ذلك المجهول الذي يخيفه، أي توقّف عن الخوف منه. فما معنى أن يسحب أحدهم من راتب الشهر المقبل مسبقا؟ أليس في هذا استخفاف بالمستقبل وتبجيل للحاضر أو ربما هو يأس من قدومه أصلا؟ "فلا شكّ أن المستقبل غير مضمون، ولكن بطاقة الائتمان تُحضر بسحرها ذلك المستقبل المحيّر للغاية في حجرك مباشرة"، حسب تعبير زيجمونت باومان في كتابه "الحياة السائلة"، ترجمة أبوبكر حجّاج، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، سنة 2017. في كل الحالات نحن إزاء إنسان "يعيش اللحظة" فلا تعنيه سواها. ولا يخشى أن يخسر شيئا غير مرورها دون الاستمتاع بها أو دون أن يحياها أصلا. طبعا هذا التغيّر الجذري في سلوك الإنسان الفرد والإنسان المجتمعي لا يمكن اعتباره حادثا أو طارئا، فهو تغيّر عميق أصاب كنه الإنسان. إنه تغيير تاريخي ووجودي وما كان للإنسان في أي حقبة من حقبات حضارته أن يتخيل حياته بلا تفكير في الطبيعة، بلا تفكير في الموت، بلا تفكير في المستقبل، لقد كفّ الإنسان عن التفكير في ذاته.

ونظرا إلى سلطة الصورة وما يخلّفه التكرار من أثر يجعل ما كان في البداية غريبا عنا، أصيلا فينا بعد مدة قد تطول أو تقصر، فإنه من الطبيعي أن يتجذّر فينا الخوف المصنّع من خلال الصورة المتكررة التي تحمله إلينا في كل مكان وزمان، دون أن نُغفل مسار الدولة الحديثة الذي مهّد لكل هذا. وفي أحسن لحظات التفاؤل يمكن القول إنه لم يقع استبدال الخوف الخلاّق بالخوف المصنّع. ولكنهما صارا يسكناننا جنبا إلى جنب، بتوافق أو بتدافع، حسب وعينا الفردي بهما والجمعي. غير أن كل طاقات التفاؤل لا يمكن أن تنفي أن هذا الخوف المصنَّع، رغم حداثة سنّه، قد صار أصيلا فينا تماما مثل الخوف الخلاق الذي ورثناه عن الإنسان الأول. إنه يهدمنا من الداخل، ولن يكفّ عن ذلك حتى لو رفعنا في وجهه لافتة مكتوبا عليها: توقف باسم الإنسانية.

حتى اللحظات التي يسترجع فيها الإنسان خوفه الطبيعي الأصيل يتم تطويعه فقط للاستهلاك، فالمستقبل يتم تقديمه على أنه النهاية، بل هو النهاية الكارثية، وعليه فلا بدّ من سحب ما أمكن من رصيدنا المستقبلي لنعيش اللحظة. "بوسعك أن تستهلك المستقبل مقدّما. بوسعك أن تستهلكه الآن وهو طازج قبل أن يفسد وقبل أن تحل الكارثة.." كما عبر باومان.

للخوف المصنَّع قدرة على استثمار الخوف الخلاق وتوظيفه في خدمته، يُعلي منه متى يشاء ويخفّضه متى يشاء وفق ما سيحقّقه ذلك من منفعة لمصنّعيه. خوفنا الذي دفعنا للفن والإبداع، خوفنا الذي بنينا به ثقافات وحضارات، خوفنا الذي ميّزنا عن سائر الكائنات فجعلنا نفكّر من أجل البقاء ونفكّر في البقاء، قد صار مستعبدا من قبل شركات ما تنفكّ تبحث عن حلول لمزيد ترويج منتجاتها. "فلم يصبح الإنسان موضوعا علميا بالنسبة إلى الإنسان، إلا منذ أصبح بيع السيارات أصعب من صنعها". كما كتب جان بودريار في "من أجل نظرية في الاستهلاك". هذا ما أدّت إليه الدولة الحديثة، انبنت على الخوف واعدة بمجابهة جميع مسبباته فانتهت إلى التخويف لتحافظ على بنيانها. وفي مسارها هذا ربّت رؤوس الأموال ليكونوا عونا لها في مجابهة المخاطر الكائنة بطبعها والمخاطر الممكنة، ولمّا عجزت عن القيام بوظيفتها كبّرت الدولة هذه الرؤوس أو سمحت لها بأن تكبر لافتعال مخاطر تستعرض من خلالها الدولة بطولاتها في مجابهتها حتى تلهي الناس عن عجزها وتنسيهم فشلها. لكنّ هذه الرؤوس تغوّلت وأصبحت المتحكمة في اللعبة. ولم ينقلب السحر على الساحر فحسب، بل لم يعد هناك سقف لهذا السحر ولا قانون يحكم اللعبة.

كاتب من تونس



مقال

تدجين الناس

فلسفة التطويع والإخضاع

حسن العاصي

تمكنت الأنظمة العربية القمعية ذات الطابع الشمولي عبر العقود التي أمضتها جاثمة فوق تطلعات الناس، من ترويض الشعوب وتخليصها من العنفوان الذي كان يميزها، وتحويلها إلى مجموعات من القطعان والطوائف والملل والمذاهب والأعراق، أقوام ضعيفة وخاضعة وصاغرة، مذعنة ومستسلمة لمصيرها، وعاجزة غير قادرة لا على تغيير واقعها ولا حتى على تحريكه. سياسة التهجين التي اعتمدتها النظم العربية تواصلت عبر عقود متتالية، وأدت إلى محصلة مرعبة في الواقع العربي، حيث تجلت في المستويات المفزعة لمعدلات الفقر والأمية والتخلف الحضاري، وانتشار الجهل وشيوع القهر والاستبداد، وتفتت النسيج الاجتماعي، وظهور النزعات المذهبية والعرقية.

من الإنجازات العظيمة للأنظمة الشمولية العربية، نجاحها في تحديد آليات واضحة لدى المواطن العربي، للربط الجدلي بين العقاب الصارم الذي لا يرحم أحدا ولا مهرب منه، وبين أية مظاهر تشير إلى الانحراف عن رؤية السلطة، أو أي سلوكيات تمرد أو رد فعل أو أقوال مخالفة من قبل البشر. ونجحت الأنظمة وأدواتها الأمنية في ترسيخ هذا المفهوم في عقول المواطنين، والذي يعني أن أي موقف مخالف سوف يعني الردع وإنزال العقاب، إذن لا بد من الخنوع والانقياد للإفلات من العقاب.

جميع الشعوب العربية تدرك أن بعض الأنظمة العربية قد أتقنت بجدارة فنون الترهيب والتفزيع والوعيد، إذ أصبح الخوف والرهبة هما الصفتان المشتركتان -تقريباً- لجميع هذه الشعوب. الخوف والرعب من الاعتقال التعسفي، الخوف من التعذيب والأذية، الرعب من جدران السجن، الخشية من الفقر والحرمان، الخوف من تالي الأيام. خوف ورعب وصل إلى حدود الشلل والانكفاء، مما أحدث حالة من الاغتراب الداخلي لدى المواطن العربي، فهو لا يشعر بهويته وانتمائه، ولا يشعر بحريته على قول ما يريد، تراه يكنُ البغض للنظام السياسي لكنه لا يجرؤ على الإفصاح، فإن فزعه من العقاب تجعل من إنكاره لنفسه ومواقفه وأقواله تصل إلى الدرجة العليا.

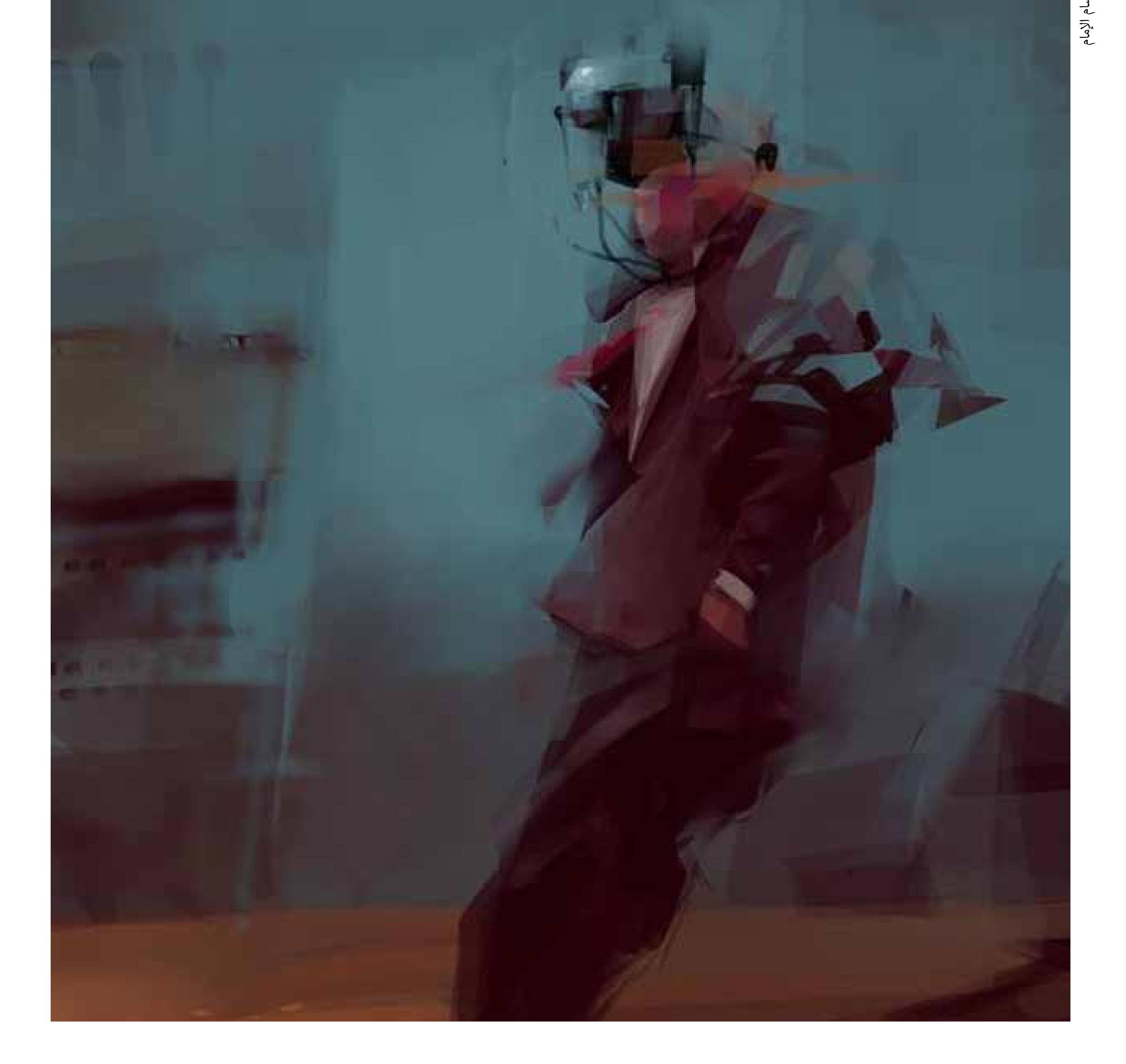
تستخدم الأنظمة العربية سياسات متعددة لإخضاع وترويض شعوبها، من ضمنها ما يعرف بسياسة العصا والجزرة. والجزرة هنا هي الانقياد والتحكم الناعم من خلال استغفال الشعوب بشعارات الحرية والديمقراطية، لكن أداة النظام للحكم تظل دون تغيير، ويظل الاستبداد جوهره. لذلك تعمد النظم العربية على إقامة انتخابات برلمانية ورئاسية وتفاخر بذلك لتغطية ما لا يغطّى من السياسات الأمنية التي تحكم الناس بواسطتها. حرص هذه الأنظمة على المظاهر الخادعة للديمقراطية شبيه بحرص السجّان على طلاء جدران السجن الخارجية بألوان زاهية.

نظرية التعلم الشرطي

قام العالم الفسيولوجي الروسي «إيفان بافلوف» صاحب أهم النظريات الترابطية، وهي نظرية «التعلم الشرطي» بإجراء تجربة على أحد الكلاب، ولاحظ أن لعاب الكلب يسيل عند تقديم الطعام له، ثم ربط تقديم الطعام بقرع الجرس، ومع التكرار أصبح لعاب الكلب يسيل حين قرع الجرس حتى من غير وجود الطعام. هذه التجربة أوصلته لصياغة نظريته الشهيرة في علم النفس وفلسفة السلوك، حيث أظهرت التجربة تكوّن ارتباط مثير شرطي واستجابة طبيعية، من خلال تكرار الاقتران بين المثير الشرطي والمثير الطبيعي - وهو هنا الطعام- الذي يحقق الاستجابة الطبيعية أصلاً، بحيث يصبح المثير الشرطي -وهو هنا صوت الجرس- قادراً على إثارة الاستجابة وحده.

ويفسر بافلوف حدوث هذا النوع من الارتباط من خلال أسس فسيولوجية بحتة مرتبطة بوظائف الدماغ.

على الصعيد البشري يتم توليد الكثير من المخاوف بذات الأسلوب الذي اعتمده بافلوف، خاصة لدى الأطفال والشباب، من خلال ربط المخاوف المشترط بمثير معين مع التكرار. فإن تم وضع سجين في غرفة مقفلة وتم تعذيبه بصدمات كهربائية على فترات متتالية مسبوقة بصوت ما، أياً كان هذا الصوت، فلنقل إنه صوت الحاكم أو الرئيس، فما يحصل أنه بعد عدد من المرات


بسام الإمام

سوف يستجيب السجين لصوت الحاكم بنفس الطريقة من الخوف والفزع التي كان يستجيب بها للصدمة الكهربائية، حتى لو لم يتعرض لها بالفعل. بعبارة ثانية، إن السجين قد أشرط للاستجابة لمثير محايد.

إن الكثير من المخاوف البشرية يتم توليدها بذات الطريقة السابقة، وهذا ما يفعله -بعض- الحكام والأنظمة العربية لتدجين الشعوب وإخضاعها، وربط سلوكها وموقفها من السلطة باشتراطات تجعل الشعوب ترتعد خوفا كلما رأت صورة القائد أو سمعت صوته، وترسيخ ارتباط الزعيم بالوطن، ارتباط قيام الأنظمة بالتضييق على الحريات والمصلحة العليا للوطن والمجتمع، وهكذا دواليك يتم دفع المواطن العربي نحو دوّامة من الخوف والهواجس والقلق والاضطراب.

كل هذا يجري التخطيط له بعناية في غرف سوداء مغلقة، من قبل الأجهزة الأمنية التابعة للحاكم، حيث يتم توظيف علم النفس السلوكي لترويض البشر من قبل متخصصين نفسانيين واجتماعيين وأمنيين.

أساليب الترويض

تقوم الأنظمة باعتماد سياسات لترويض الناس عبر طرق وأساليب منها القيام بتنظيم الكثير من المهرجانات والفعاليات والنشاطات الرياضية والفنية، وإقامة دوريات كرة القدم وتغطيتها إعلامياً، وجعلها حدثاً مهماً في حياة الناس للخروج قليلاً من واقعهم المعيشي وضنك الحياة. ثم المبالغة في الاحتفال بالأعياد الوطنية وابتداع مناسبات وطنية في

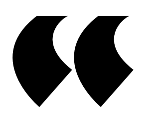
محاولة لتعميق الشعور الوطني لدى المواطن، وترسيخ انتمائه وهويته. وعرض صور الحاكم أو الرئيس في المؤسسات الحكومية والخاصة، في الجامعات والمؤسسات التعليمية، في الفنادق والمنتجعات السياحية، في المصانع والمزارع، في البيوت والشوارع والأزقة. وأهمية عزف النشيد الوطني حيث يرفع العلم الوطني بموازاة رفع صورة الحاكم. ولا تنسى ربط أي إنجاز يتحقق -هذا لو وجدته- باسم الحاكم والرئيس، أي إنجاز وأي نجاح وأي فوز في مباراة رياضية ما كان له أن يتحقق لولا حكمة وبصيرة الحاكم. وبعد ذلك يصبح الوطن بما يتضمنه من شجر وحجر وبشر مختزلا في شخص الحاكم، بل ملك للحاكم وعائلته.

ومنذ انتشار وسائل الإعلام السمعية بداية عبر البث الإذاعي وأجهزة الراديو التي كانت منتشرة بكثرة في الأوساط العربية، ثم البصرية ودخول التلفاز إلى البيوت، أدركت الأنظمة أهمية هذا الجهاز الساحر، في التأثير على عقول المواطنين والتلاعب بها وترويضها، لأن ما يبث من خلالها من معلومات وبيانات ومواقف ورؤى وأي مضامين أخرى، يؤثر بشكل مباشر في وعي وإدراك الناس. لذلك تستخدم الأنظمة السياسية الوسائل الإعلامية لتلميع صورة الحاكم وتجميل نظامه، وتوجيه الرأي العام المحلي نحو تمجيد وتوقير هذا الرئيس ونظامه حرصاً على الوطن، ويصبح كل صوت معارض، وكل من يوجه انتقادا للزعيم أو لنظامه هو خائن للوطن. ثم يتم توظيف وسائل الإعلام لتمرير رؤية الحاكم وأفكار نظامه حول مختلف القضايا بدءا من طريقة الحاكم في طهي الكوسا حتى فطنته في اكتشاف طبقة الأوزون.

ناهيك عن الملصقات الكبيرة واللافتات الضوئية التي تنتشر في الطرقات والميادين والجسور، ملصقات لصور القائد والزعيم والرئيس والحاكم بأمر الله، صور بملابس مدنية وأوضاع مختلفة، وصور بالزي العسكري مدججة بالنياشين والأوسمة حتى لو كان الرئيس لا يميز بين الرقيب والعريف. ولافتات تمجد الحاكم الحكيم، العالم العليم، الحصيف المتبصر، الرزين النجيب، الألمعي الرشيد. يتم وضع اللافتات وصور الرئيس في أماكن مرتفعة مختارة بعناية،



يعمد النظام إلى استكشاف وتحديد مكامن القوة والضعف لدى الشعب، من خلال أجهزته الأمنية وعيونه المنتشرة في كل ركن. ويتم التعرف وحصر أسماء المثقفين والمفكرين والعلماء الذين يتبنون مشروعا ديمقراطيا تنويريا، وتحديد القوى والشخصيات التي تسعى أو تفكر في التغيير، وكذلك تحديد أي شخص يحمل فكرا مخالفا أو ناقدا. ثم يقوم النظام بالقضاء على مصادر قوة الشعب، أو إضعافها إن تعذر القضاء عليها لسبب أو لآخر



لتظهر طبيعة العلاقة الفوقية-الدونية التي تربط المواطن بالحاكم، وتذكره دوماً أن هناك من يحكم ويتحكم بجميع حركاته وأفعاله وأقواله، فتترسخ لدى المواطن المسكين الصورة الفوقية للسلطة، بحيث يصبح خاضعاً بشكل لا إرادي لها.

أما حين يرصد الحاكم ونظامه أي بوادر تذمر من المواطنين، أو حين يريد تمرير قانون لا يقبله الناس، فيلجأ إلى إغراق الشعب في قضايا هامشية جانبية، يقوم النظام بافتعالها لإشغال الناس عن مطالبهم الأساسية. إذ يتعمد النظام الحاكم افتعال خلافات بين مكونات المجتمع، وينشر العداوة والفرقة في ما بينهم، عبر إثارة الشاحنات والتناحر المذهبي والفقهي والطائفي والعرقي والطبقي والمناطقي. ويتعمد الحاكم ونظامه بخلق نوع من الفوضى ليثير ردود فعل معينة عند بعض الأطراف أو المذاهب في المجتمع من جهة، وحتى يتمكن من تبرير القمع والملاحقات الأمنية لاحقاً للمعارضين من جهة أخرى.

الحاكم مبدع في إشعال الحرائق وافتعال الأزمات الاجتماعية والاقتصادية والأمنية في المجتمع لإحكام سيطرته على البشر. حيث يقوم نظام الحاكم باختلاق أزمة معينة ويتولى إعلامه ضخ الشائعات المفبركة والمضللة حولها، ثم يتقدم الحاكم الحاذق الرصين حاملاً الحلول للمواطنين، يتم بموجبها تنازل الناس عن بعض حرياتهم وحقوقهم لتبديد غضب الجميع ولينتصر الوطن بانتصار الحاكم.

كيف يتم التخطيط

بداية يعمد النظام إلى استكشاف وتحديد مكامن القوة والضعف لدى الشعب، من خلال أجهزته الأمنية وعيونه المنتشرة في كل ركن. ويتم التعرف وحصر أسماء المثقفين والمفكرين والعلماء الذين يتبنون مشروعا ديمقراطيا تنويريا، وتحديد القوى والشخصيات التي تسعى أو تفكر في التغيير، وكذلك تحديد أي شخص يحمل فكرا مخالفا أو ناقدا. ثم يقوم النظام بالقضاء على مصادر قوة الشعب، أو إضعافها إن تعذر القضاء عليها لسبب أو لآخر. يعمل على شل فاعلية الأحزاب والحركات والأفراد، ويلاحق المعارضين، ويقوم بفتح السجون بتهم أو بدون تهم، عبر تشويه الخطاب النقدي لبعض المفكرين والعلماء، حتى تشويه سمعتهم الشخصية، ويعمل كذلك على الإقصاء التام لكافة الأصوات المخالفة. يعمد إلى فرض رقابة صارمة على حركات الناس وأفعالها وأقوالها، حتى وأنفاسها، يعمل ما يستطيع لفرض رقابته ووصايته على مصادر العلم والمعرفة والمعلومات، ويحجب مواقع في الشبكة العنكبوتية يعتبرها خطرة على نظامه.

ثم يسعى الحاكم ونظامه إلى إغراق الشعب بكل ما يلهيه عن مطالبه الرئيسية، وكل ما يشتت تركيز الناس ويمنعهم من التفكير بواقعهم، ليصبح تأمين القوت اليومي الشاغل الأساسي للناس. فيتحول الوطن إلى مناسبات لا تنتهي، ومهرجانات فنية وأدبية، وأيام وطنية، وكرنفالات رياضية، ومسابقات يشارك بها البشر وتنظمها وسائل الإعلام بجوائز مالية مغرية. ويقوم الحاكم بمنح الامتيازات للجهلة والسفهاء الذين يتصدرون المشهد الإعلامي سياسياً وثقافياً واجتماعياً، وعلى الأصعدة الأخرى المتعددة، بينما صوت المثقفين والعلماء يتم طمسه أو اعتقاله.

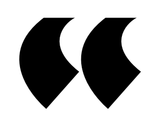
تعمد الأنظمة إلى ضرب منظومة القيم والمثل لدى المواطن، من خلال جعل الحياة ضنكة وغير ميسرة، مما يجعل معها الإنسان لا يعود يهتم بالقيم، وتصاب روحه المعنوية بمقتل، إذ يصبح عاجزا وانهزامياً وتبريرياً يؤمن أن مصابه هو مصاب الجميع، وهذا تماماً ما تبتغي الأنظمة تحقيقه.

لا يكتفي الحاكم مما سبق، بل يعمل على تشكيل معارضة مفبركة، حتى يظهر الجانب الديمقراطي من نظامه الاستبدادي. يعتمد سياسة شراء الذمم بالأموال أو المناصب، لتتشكل بطانة للنظام تسبح بحمده، وتملأ الفراغ الذي أحدثه الغياب القسري للمثقفين والمفكرين الحقيقيين، فيلتف حول السلطان بعض رجال الدين المدّعين، والمثقفين السطحيين، والجهلة والمنافقين.

وعند رصد أي حركة لفعل شيء ما من قبل الشعب، يعمد النظام إلى قوة الردع القاسية، ثم يعقبها بإطلاق الوعود المعسولة والتطمينات المختلقة، الهدف منها حقن الشعب بالشعارات المخدرة. هكذا يقوم -بعض- الحكام العرب وأنظمتهم باستغفال الشعوب وتليين طبائعها لتطويعها ثم إخضاعها.



يسعى الحاكم ونظامه إلى إغراق الشعب بكل ما يلهيه عن مطالبه الرئيسية، وكل ما يشتت تركيز الناس ويمنعهم من التفكير بواقعهم، ليصبح تأمين القوت اليومي الشاغل الأساسي للناس. فيتحول الوطن إلى مناسبات لا تنتهي، ومهرجانات فنية وأدبية، وأيام وطنية، وكرنفالات رياضية، ومسابقات يشارك بها البشر وتنظمها وسائل الإعلام بجوائز مالية مغرية. ويقوم الحاكم بمنح الامتيازات للجهلة والسفهاء الذين يتصدرون المشهد الإعلامي سياسياً وثقافياً



مآلات مرعبة

لقد وصل إخضاع -بعض- الأنظمة العربية لشعوبها مرحلة اعتادت عليها تلك الشعوب ولم تعد ترى فيها شيئاً شاذاً، بل إن بعض العرب يعتبر ذلك أمرا طبيعيا، بحيث تحولت الكثير من الشعوب العربية إلى ممارسة رقابة ذاتية صارمة على أفكارها وأقوالها وأفعالها، وأصبحت الناس توجه اللوم لبعضها البعض، بدلاً من توجيه اللوم والنقد للجاني، وتستعين بمبدأ أن على المواطن عدم توريط نفسه بالسياسة ما دام يعلم مقدار القسوة التي سيبديها النظام. والمفزع أن هذا الوضع السلوكي لبعض الشعوب العربية يتم توريثه للأجيال اللاحقة، بحيث يتحول الشعب كله نسخة واحدة من الأصل.

في مرحلة متطورة تتغول الأنظمة السياسية والحكام، ويصبح الترويض والردع لا يطالان فقط أقوال وأفعال المواطنين، بل يطالان النوايا. ومن ثم تتسع دائرة الحظر من الحاكم إلى البطانة إلى كافة رموز النظام والحاكم المستبد، فلم يعد العقاب مستحقا على أي نقد للحاكم، بل يتم إنزال القصاص بكل من يجرؤ على المساس برموز النظام.

من الفاجع القول إن بعض من رجال الدين يكمل دور النظام في ترويض البشر وإخضاعهم، عبر الخطب في المساجد، أو من خلال الندوات والدروس الدينية التي تبث عبر شاشة التلفاز، حيث يتم تحذير الناس من الضلالة والعقاب الشديد في الدنيا والآخرة، وحرمة عدم إطاعة الحاكم والوالي، والخروج من الجماعة التي ترعب عامة الناس.

والمؤلم حقاً في هذا السياق هو ما تقوم به السلطتان السياسية والدينية في تعميق الشعور بالذنب لدى المواطن العربي، فيصبح الإحساس بالخطيئة والإثم يرافقان الإنسان، بحيث لا يجرؤ على مجرد التفكير بما يفعله الحاكم، أو بالشك بنزاهة النظام، فيقوم المواطن على معاقبة نفسه، حتى على أشياء لم يفعلها، بل لمجرد الشك بها.

وما لم تنهض الشعوب العربية وتقوم بتحطيم نظرية الارتباط الشرطي لهدم جدار الفزع، والانطلاق تجاه بناء دولة القانون والمؤسسات، فإن الحكام سيظلون يقرعون الجرس لنا دون تقديم الطعام.

كاتب وباحث من فلسطين مقيم في الدنمارك

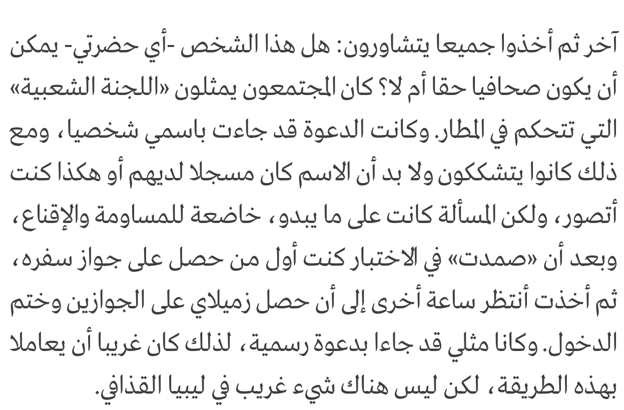


يوميات

المسيح المنتظر في طائرة هيلكوبتر
وقائع سوريالية في ليبيا القذافي

أمير العمري

في يوليو 1990 زرت العاصمة الليبية طرابلس. كنت وقتها أعمل في صحيفة عربية تصدر في لندن تلقت دعوة رسمية من ليبيا وكانت العلاقات بين ليبيا وبريطانيا مقطوعة منذ أن أطلق مسلح النار من داخل السفارة الليبية في لندن وقتل الشرطية البريطانية إيفون فليتشر في أبريل 1984. ولم يكن أحد غيري في تلك الصحيفة يمكنه الذهاب إلى ليبيا في ذلك الوقت، باعتباري من غير الضالعين في «السياسة» أو الكتابة السياسية. وكانت الدعوة إلى حضور الاحتفال بالعيد العشرين لرحيل القوات الأميركية عن قاعدة ويلس الجوية التي أطلق عليها القذافي بعد ذلك قاعدة «عقبة بن نافع».



لم تكن الخطوط الليبية تعمل، ولم تكن الخطوط الجوية البريطانية تطير إلى طرابلس. لذلك سافرت أولا على متن الخطوط السويسرية إلى جنيف ومن هناك ركبت الطائرة الليبية إلى طرابلس. وكان معي على متن الطائرة صحافي ومصورة صحافية بريطانيين من النوع الأصلي وليسا مثلي من النوع المتجنس. عندما وصلنا إلى مطار طرابلس وجدنا أنه يتعين علينا أن نملأ بطاقات الدخول باللغة العربية، فقد كان القذافي قد فرض هذا الإجراء ظنا منه أنه بهذا يتساوى مع دول الغرب التي ترغمك على ملء بطاقات الدخول باللغات الأوروبية، أو ينتقم منها. والله أعلم طبعا، فليس من الممكن معرفة ما يدور في عقل القذافي وهو يتخذ قراراته. ولم تكن في ذلك أي مشقة بالنسبة لي، أما الزميلان البريطانيان فقد دفعا إلي بالبطاقتين لكي أملأهما لهما على أن أقوم بترجمة جميع البيانات الموجودة في جوازي سفرهما. وكان اسم الصحفي هو Angus وكان هو فيما يبدو، يعرف أن اسمه بالعربية يحمل معنى سيئا لدى أبناء يعرب، لذلك فقد همس في أذني راجيا أن أتصرف في الترجمة بحيث لا يبدو اسمه له علاقة بالنجاسة!

المهم أن رجال الأمن الذين كانوا منتشرين كالوباء في كافة أرجاء المطار، وقد سحبوا جوازات سفر جميع المدعوين الذين هبطوا معنا في المطار نفسه، وأمرونا بالجلوس والانتظار.

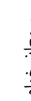
طال الانتظار ساعة وساعتين، ولم يأت أحد بجوازاتنا. نهضت من مقعدي واقتربت من مجموعة من الضباط كانوا يتحلقون في دائرة في ركن من أركان المطار يتناقشون ومعهم كومة من جوازات السفر. تجرأت وسألتهم عن جواز سفري. رمقني كبيرهم بنظرة عدائية ثم أخذ يبحث عن جوازي وأخذ يتطلع إلى صفحاته في ريبة وشك، وناوله لشخص آخر ثم أخذوا جميعا يتشاورون: هل هذا الشخص -أي حضرتي- يمكن أن يكون صحافيا حقا أم لا؟ كان المجتمعون يمثلون «اللجنة الشعبية» التي تتحكم في المطار. وكانت الدعوة قد جاءت باسمي شخصيا، ومع ذلك كانوا يتشككون ولا بد أن الاسم كان مسجلا لديهم أو هكذا كنت أتصور، ولكن المسألة كانت على ما يبدو، خاضعة للمساومة والإقناع، وبعد أن «صمدت» في الاختبار كنت أول من حصل على جواز سفره، ثم أخذت أنتظر ساعة أخرى إلى أن حصل زميلاي على الجوازين وختم الدخول. وكانا مثلي قد جاءا بدعوة رسمية، لذلك كان غريبا أن يعاملا بهذه الطريقة، لكن ليس هناك شيء غريب في ليبيا القذافي.

منظر سوريالي

إلى جوار جدار في منطقة من مناطق طرابلس حيث أخذونا بعد ذلك شاهدنا مجموعة من الجمال وعلى الجدران الشعار الشهير الذي ردده القذافي «طز طز في أميركا» وقد غافلت المرافق والتقطت صورة لهذا المنظر السوريالي المعبر. اصطحبنا مرافقونا إلى بيت القذافي الذي قصفته الطائرات الأميركية عام 1986 بأوامر من الرئيس الأميركي رونالد ريغان ردا على تفجير ملهى ليلي في برلين اتهمت به المخابرات الليبية وقتها. وهناك قمنا بجولة حرصوا على أن نرى خلالها الفراش الصغير لابنة القذافي الصغيرة التي قتلت في تلك الغارة. وكان هناك تعليق صوتي يشرح بالتفصيل وقائع تلك الغارة مع شريط صوتي كان يذكرنا بما وقع، والكثير من الشعارات المعادية لأميركا والغرب.

في الفندق المطل على البحر مباشرة أقمنا مع عدد كبير من المدعوين الذين جاؤوا من بلدان عربية مختلفة كانت من بينهم مجموعة من الشباب اللبناني من الواضح أنهم ينتمون إلى تنظيم قومي ناصري من تلك التنظيمات التي كان يمولها القذافي. وكنا عندما نتحرك يندس بين كل اثنين منا، مخبر من رجال الأمن من دون أن يحاول إخفاء هويته بل كان يتطلع في وجوهنا مباشرة وهو يبتسم ابتسامة كريهة تكشف عن أسنان مهشمة.

في ذلك الوقت كانت تقام مباريات كأس العالم 1990. وقد تعرفت على صحافي مغربي وأخذت أبحث معه من أجل مشاهدة مباراة مصر وهولندا، فقد منع القذافي بث مباريات الكرة التزاما بما جاء في كتابه الأخضر من أنه لا يجوز أن يمارس 11 فردا اللعب بينما تتفرج


سمعان خوام

عليهم الجماهير، بل يجب أن تمارس الجماهير الرياضة مباشرة في الملاعب. وكان بعض الموجودين بالفندق يتحايلون حتى يعثروا على قناة تلفزيونية مصرية أو مالطية أو قبرصية تنقل المباريات التي كانت تشارك فيها مصر. وكانوا ينقلون جهاز تلفزيون صغيرا إلى حديقة الفندق ويحاولون ضبط القناة بصعوبة بالغة ولكن من دون جدوى في معظم الأحوال.

إلى القاعدة الجوية

حضر الحراس ذات يوم وطلبوا منا مغادرة غرفنا على وجه السرعة وركوب عدد من الحافلات التي تعاني من الكراسي المتآكلة، كانت نوافذها مفتوحة ولا توجد فيها أجهزة تكييف وكان الهواء الساخن يحرق جلودنا. لا تسأل إلى أين كنا ذاهبين فلم تكن هناك أي إجابات عن مثل هذا النوع من الأسئلة. مع تحرك الحافلات بدأ وفد الشباب اللبناني يردد الهتافات والشعارات بحياة وعزة الوحدة والعروبة، وغير ذلك.

بعد مسيرة نصف ساعة تقريبا في قيظ الظهيرة وجدنا أنفسنا في قاعدة جوية مؤكد أنها قاعدة عقبة بن نافع. وكانت تقبع على أرضية القاعدة عشرات الطائرات السوفييتية الصغيرة، بينما غصت مقاعد المدرج الخشبي المنصوب في القاعدة بمئات الأشخاص، أما أرض القاعدة بالقرب من الطائرات فقد امتلأت بعدد من الشيوخ الطاعنين في السن يسمونهم المنشدين الشعبيين، مع عدد كبير من تلاميذ المدارس الصغار، وكانوا جميعا يرددون الأناشيد والهتافات الحماسية التي تشيد بحياة القذافي، وكان يقف على رأس كل مجموعة منهم شاب شديد القوة والحماسة واضح أنه من رجال أمن النظام، مكلف بقيادة هذه المجموعة بصوته الأجش، يرغمهم على ترديد الهتافات وراءه. وكنت أشعر بالرثاء للشيوخ الكبار الذين لم يكونوا قادرين على الغناء أو الهتاف وقد وهنت أصواتهم، وكانوا يتصببون عرقا وهم يكافحون من أجل الصمود في هذا المناخ القاسي.

جلسنا بدورنا، نتصبب عرقا ولم يكن ممكنا أن نتحرك في المدرج أو المقصورة التي وضعونا فيها، أو ننزل ونستنشق بعض الهواء، فممنوع عليك الحركة، وهم لم يأتوا لنا بأي مشروبات تطفئ من ظمأ العطش.

تلويحة المسيح المنتظر

كل تصرفاتك مراقبة من أول لحظة، والتفتيش قبل الدخول يتم بطريقة يدوية فظة. وقد طال انتظارنا، ورحت أتساءل: وماذا بعد، ماذا ننتظر، وما كل هذه الأناشيد والأغنيات التي لا أفهم منها حرفا، فالأصوات تتداخل والإيقاعات تصدع الرأس، ولا تعرف متى ينتهي هذا كله وماذا سيحدث؟ وفجأة تنشق السماء وتظهر طائرة مروحية تهبط تدريجيا إلى أرضية الملعب، أقصد القاعدة الجوية. وبينما هي تقترب من سطح الأرض إذا بجموع الشباب والأطفال والعجائز المتجمعين في قلب المكان يتحولون إلى كتلة واحدة مصمتة تصرخ كالقطيع، في نشوة وترتفع الأجساد وتمتد الأيدي تريد أن تلمس الطائرة قبل أن تهبط. فالمسيح المنتظر سيعود إلى الأرض، وكأنه أحد ملوك موسيقى الروك، في ملابسه المزركشة التي تعكس فساد الذوق، يسير في حراسة ما لا يقل عن 30 شخصا مدججين بالسلاح كانوا يحيطون به، وهو يتحرك كما لو كان أحد الكائنات الكارتونية في أفلام الرسوم بالتصوير البطيء، ويتجه نحو المقصورة حيث استقر به المقام على مسافة عشرة أمتار فقط من المكان الذي كنت أجلس فيه. لم يكن هذا «المسيح» سوى الزعيم الليبي نفسه بملامحه المعروفة ونظارته الشمسية السوداء وأوداجه المنتفخة ونظرته الاستعلائية التي كان يتصور أنها تضفي عليه الرهبة والقوة كأي دكتاتور نرجسي مصاب بعبادة الذات.

لم يلق القذافي خطابا في ذلك اليوم رغم الحمى التي أصابت أنصاره تستجديه بأن يخطب فيهم بينما اكتفى هو برفع يديه بين الحين والآخر، وضمهما، لتحية عشاقه في «الجماهيرية العظمى». فليبيا كما كان يتصور العقيد باحتياطي البترول وتراكم الثروة، ليست أقل من «بريطانيا العظمى».

متحف الزعيم

بعد هذه المغامرة المزعجة المرهقة، عادت بنا الحافلات إلى الفندق. وقد رتبوا لنا في اليوم التالي زيارة إلى المتحف الوطني الليبي المكون من أربعة طوابق على ما أتذكر: في الطابق الأرضي التاريخ القديم الذي يعود إلى العصر الروماني، وفي الطابق الأول ليبيا في زمن السيطرة العثمانية، وفي الطابق الثاني ليبيا زمن الاحتلال الإيطالي في العصر الحديث (ودور وتاريخ عمر المختار المصور كزعيم للثورة ضد الاحتلال) أما الطابق الرابع فكان مخصصا بالكامل للثورة الخضراء وعهد الزعيم معمر القذافي صاحب «الكتاب الأخضر».

بمناسبة الكتاب الأخضر، وضعوا لنا في الغرف هذا الكتاب ذا الغلاف الأخضر فعلا، وهو كتاب صغير الحجم، مصمم بحيث يشبه الكتاب الأحمر الذي كان يحمله ويلوح به الشباب الصيني في زمن الثورة الثقافية في الستينات، لكن المشكلة أنهم وضعوا مع «الأخضر» مجموعة من المجلدات الضخمة، تتضمن «شروح وتفاسير الكتاب الأخضر». وكنت أفكر طيلة الوقت في كيفية التخلص من هذه الكتب فلا أريد أن أضطر لحملها معي إلى لندن، فأنا عادة لا أحمل معي سوى ما أعتزم قراءته، وكان وزن هذه الكتب ثقيلا. كنت أخشى من فكرة أن يرغمونا على حمل تلك الكتب التي يعتبرونها «مقدسة» ويفرضونها على جميع الضيوف الذين يزورون الجماهيرية.

صندوق التقارير

في المرة الوحيدة التي أقوم بتشغيل جهاز التلفزيون الموجود في غرفتي للتغلب على الشعور بالملل، وجدت نفسي أمام مشهد سوريالي آخر يصلح أن يكون ضمن أحد أفلام المخرج الإسباني لويس بونويل. كان التلفزيون الليبي يعرض مناظر مسجلة، يظهر فيها القذافي وهو يطل من نافذة في الطابق الثالث من إحدى البنايات في وسط طرابلس. وكان يتجمع في الشارع أسفل المبنى، حشد كبير من البشر. وكان هناك موظف يتناول ورقة من صندوق أو درج من أدراج مكتب، ثم يناولها للقذافي الذي يقرأ منها بصوت مرتفع اسما معينا لشخص ما، وبعض التفاصيل الأخرى، ثم يمزق الورقة ويلقي بها إلى القطيع الهائج في الأسفل وهو يردد «خلاص.. هذا انتهى خلاص. لم يعد عندنا منه»، ثم يتكرر الأمر مرارا. كان الواضح أنه يستعرض أمام المتجمعين في الأسفل، كيف أنه قام بإلغاء المراقبة وكتابة التقارير عن الأفراد على طريقة الرئيس السادات الاستعراضية عندما أخذ يشعل النار بنفسه أمام كاميرات التلفزيون، في شرائط تسجيل المكالمات الهاتفية التي كانت تقوم بتسجيلها أجهزة المخابرات في مصر للكثير من الشخصيات العامة في عهد عبدالناصر (وهي مستمرة بالطبع حتى يومنا هذا، لكنه موضوع آخر).. وبعد تكرار تمزيق القذافي وإلقائه التقارير الأمنية من النافذة، يبدو أنه قد شعر بالملل والإرهاق من العملية بأسرها، فتناول الصندوق من الموظف المسكين وألقى به فوق رؤوس الحشد في الشارع وهو يقول «إليكم جميع التقارير. هذا الموضوع انتهى تماما».

كان أكثر ما لفت نظري في هذا الاستعراض السقيم، الصيحات التي كان يمكن سماعها من جانب القطيع البشري كلما ألقى إليهم القذافي ورقة بعد أخرى، فقد كانت أياديهم ترتفع في الهواء، تريد أن تطال الورقة وتمزقها في نشوة هستيرية مدهشة، وعندما أخذت القذافي الحماسة أخيرا وألقى إليهم بالصندوق بكل ما فيه، ارتفعت الأيدي وتصارعت معا، كل يحاول أن يصل إلى الصندوق وينال قطعة منه على نحو ذكرني بقطيع الشباب الذين كانوا يستمعون في نشوة إلى مغني الروك في فيلم «تكبير الصورة» (أو «انفجار») للمخرج الإيطالي مايكل أنجلو أنطونيوني. وعندما أوشك أن ينهي أغنيته أخذ المغني يحطم آلة القيثارة التي كان يمسك بها ويلقي بها قطعة قطعة إليهم، فارتموا بأجسادهم، كل يحاول أن يقبض على قطعة منها.

السبعة فوق!

كنت كلما أردت أن أتحدث في أمر من أمور السياسة وما يحدث في ليبيا ينصحني زميلي الصحافي المغربي أن أتوقف عن الحديث على أن يصحبني إلى حديقة الفندق لكي نتحدث من دون مراقبة، وكان يقول لي إن غرف الفندق جميعها مراقبة بالصوت والصورة. ولم أكن أستبعد هذا الأمر خاصة بعد أن أخذونا إلى مسرح كبير حيث كانوا يحتفلون هناك بإعلان جائزة القذافي للسلام أو شيء من هذا القبيل، وأبقونا لساعات ونحن نستمع إلى خطب عصماء يلقيها بعض المسؤولين والضيوف، بينما كان يجلس بين كل منا والآخر مخبر من الأمن وكان من بينهم مصريون أيضا ممن استقدمهم القذافي تحت شعار «على طريق عبدالناصر». كان المناخ كله خانقا.

شعرت بالملل بعد مرور ثلاثة أيام على وجودي في طرابلس. ورغبت في العودة من حيث أتيت. لكنهم كانوا يحتفظون بجواز سفري في الفندق بدعوى أنه لا بد من إرساله للمراجعة من جانب الأمن. وكان الفندق يعج بعدد كبير من الشباب العربي من بلدان مختلفة. وعندما أبديت رغبتي في الرحيل أمام البعض منهم على مائدة الإفطار، أخذ أحدهم يحثني على البقاء.. وقد أدهشني حقا عندما قال إنه وزملاءه موجودون منذ أكثر من أسبوعين، ولا أحد في ليبيا يمكن أن يطلب منهم أبدا الرحيل. وقال «إنني أستطيع أن أبقى معهم كما أشاء». ولماذا تريد أن تسافر يا أخي؟ هنا تتوفر كل أنواع الفواكه والأطعمة التي لا نجدها في بلادنا؟

لم يكن يعنيني أمر الطعام أو الشراب. وكنا قد اعتدنا على تناول الشراب المعروف بـ«السيفن أب» الذي كانوا يطلقون عليه في ليبيا (بعد التعريب الإجباري الذي فرضه القذافي) «السبعة فوق». وكنت أضحك كلما هب أحدهم ليطلب ممن يوزعون المشروبات إحدى معلبات «السبعة فوق»!

رغم كل غرابته وفكاهاته وما كنا نسمعه عنه من دموية في التعامل مع خصومه السياسيين وكان الكثيرون منهم قد اتخذوا من العاصمة البريطانية مقرا لهم أو منفى اختياريا، لم أكن أكره القذافي أو أحمل له الضغينة. فقد كنت أعتبره ظاهرة عربية بامتياز. لقد كان دون شك أحمق من النوع النادر ولكنه كان بحماقته يكشف عقم النظام السياسي العربي وهشاشته. وكانت تروى من نوادره الكثير والكثير. كما كتب ونشر بعض معارضيه السياسيين كتبا كثيرة أهدوها لي في لندن كانوا يتهمونه فيها بإدمان المخدرات، والإصابة بمرض الهوس والجنون ونوبات الاكتئاب الحاد. وكنت أشعر بأنه رغم جنوحه الشديد ونرجسيته وسلطويته، لم يكن يختلف عن غيره سوى في كونه الأكثر حماقة أي أكثرهم تعبيرا عن الجنون والسادية.

نهاية الرحلة

عندما قلت لنفسي «كفى ما كفى» وأنه يتعين أن أرحل مهما كلفني الأمر عدت للمرة الثالثة إلى مكتب الاستقبال في الفندق وطلبت جواز سفري لكنهم أخذوا أيضا يماطلونني ويحاولون إقناعي بالبقاء بضعة أيام أخرى لكنني أصررت على أن لدي عملا مهما في لندن وأنني يجب أن أعود في الغد. أجروا بعض الاتصالات الهاتفية ثم قالوا لي إنهم سيرتبون مغادرتي غدا وسوف أحصل على جواز سفري قبيل مغادرتي الفندق في الصباح.

عندما جاء الموعد حزمت حقيبتي ووضعت فيها الكتاب الأخضر تحسبا لأن يتم تفتيشي للتأكيد على حملي هذا الكتاب «المقدس» وألقيت بباقي الكتب الضخمة التي تشبه علب الأحذية في سلة القمامة. ولحسن الحظ تمكنت من الإفلات من الفندق ثم من المطار بأعجوبة. وهكذا انتهت رحلتي إلى ليبيا- القذافي بأقل خسائر ممكنة.

كاتب من مصر مقيم في القاهرة



إبراهيم الطنبولي
اللوحة المتمردة

تشكل تجربة الفنان التشكيلي إبراهيم الطنبولي إضافة فريدة للتجارب التشكيلية المصرية والعربية، حيث تهيأت الظروف للفنان منذ نعومة أظافره أن يشتبك بصريا وجماليا وفكريا مع عالم الفن التشكيلي نتيجة لنشأته في أسرة فنية، فعمه الفنان لطفي الطنبولي وهو واحد من الفنانين البارزين، وكانت أعماله تعرض في صالونات باريس، وكان يقام بالقرب من بيت الأسرة بينالي الإسكندرية الدولي في مجمع الفنان حسين صبحي للمتاحف «متحف الفنون الجميلة بالإسكندرية»، فالبيئة التي نشأ فيها كانت دائما محل احتفاء بأعمال الفنون التشكيلية. هكذا شغف بالفن وبدأ متابعة المتاحف والمعارض والفنانين.

وجد الطنبولي أن تاريخ الفن التشكيلي أنجز فيه كل شيء، وتساءل ما الذي يمكن أن يضيفه فنان جديد لهذا التاريخ الإنساني العظيم الذي أنجزه الفنانون التشكيليون في أعمالهم؟ هذا التساؤل كان شغله الشاغل منذ أن بدأ بالرسم. ماذا يمكن أن أضيف إلى منجزات الحركة التشكيلية في مصر وفي العالم كله؟ سؤال جاد وطموح، وكانت الإجابة تطويرا وتجديدا وتمردا لا يتوقف على القواعد والمقاييس المدرسية والأكاديمية، في رحلة مثيرة لتشكيل خصوصية فنية.

حرصت أسرة الطنبولي على ألا ينافس الفن في حياة ابنهم شيئا آخر، وألا تقيده قواعد وتقاليد وتيارات ومدارس فنية بعينها، أو أن يرتبط الفن عنده بالاسترزاق والتكسب، فأصروا على ألا يلتحق بكلية الفنون الجميلة، وأن يلتحق بكلية التجارة، وأن يعمل لينفق على فنه، لا أن يتكسب منه، وهو الأمر الذي أكسبه قدرا مبكراً من الحرية في رؤاه الفنية، ومن مرحلة إلى أخرى، وأن يكون حريصا على الاختلاف والإضافة في خطوطه وألوانه وتكويناته ومعالجاته لتجليات الأفكار والرؤى.

عانى الطنبولي الكثير كونه خارج القواعد والتقاليد المدرسية والأكاديمية، أخلص لفنه مجددا ومطورا لأدواته ومتابعا عن كثب للتجارب المحلية والعالمية، يقرأها ويتأملها ويعرف موضع ريشته وخطوطه وأفكاره في هذا العالم الثري بالفن والجمال، واستطاع أن يقدم ما يزيد على ألف لوحة لا تتشابه كل منها مع الأخرى، وأن يجول العالم غربه وشرقه لتلقى أعماله الاحتفاء والتقدير الذي لم يحظ به في وطنه بسبب الشللية والتكتلات والتحالف هنا وهناك داخل الأوساط الفنية التشكيلية. ولطالما كان بعيدا عن الإعلام. مؤخراً، حصل الطنبولي على الجائزة الكبرى لبينالي شرم الشيخ الدولي للفنون في دورته الثالثة، وكان لنا معه هذا الحوار حول حياته وبداياته وفنه.

قلم التحرير

الجديد: تبدو مأخوذا بحياة المهمشين والفقراء وهمومهم وقضاياهم بما تحمله من تجليات اجتماعية، وقد انعكست على معالجتك مفردات التراث الشعبي.. هل لك أن تحدثنا عن المرتكزات الأساسية التي تقوم عليها تجربتك التشكيلية؟

الطنبولي: منذ طفولتي وقبل تعلم القراءة والكتابة كنت أنظر إلى الحروف والكلمات على أنها أشكال تستهويني وكنت أشخبط على الأوراق أشكالا مختلفة، محاولا التعبير بالخطوط عما يدور حولي في محيط الأسرة، وفي المرحلة الإعدادية كان هناك مدرس رسم رائع تعلمت منه الكثير من دراسات للطبيعة الصامتة ورسم الموديل والظل والنور والزخرفة والخزف، وأهم ما أثر فيّ هو طريق تدريسه للرسم، كان يطلب منا أن نغمض أعيننا ونستخدم الألوان والخطوط دون أن نرى ما على سطح كراسة الرسم، ثم بعد ذلك يطلب من الطلبة فتح أعينهم وتأمل هذه الألوان والخطوط، وكل طالب يرسم ما يراه من خلال هذه الألوان والخطوط. ومن خلال دراستي لمادة علم النفس بالمرحلة الثانوية وجدت أن كل ما يمر على الإنسان خلال فترة حياته من أحداث وتجارب وعلاقات وغيره يحتفظ به داخل العقل الباطن للإنسان، وهو ما يسمى اللاشعور، ولا يتذكره الإنسان إلا في حالة وجود مثير، والمثير هنا يمكن أن يكون صوتا أو شكلا أو كلمة، كأن تسمع أغنية معينة تذكرك بموقف معين أو الذهاب إلى مكان

معين يذكرك بأحداث معينة، وهكذا أدرجت ما كان يعلمه لنا مدرس الرسم في المدرسة الإعدادية حيث تتجلى من خلال الألوان والخطوط رؤية «المثير» ويرى الفنان ما هو موجود لديه باللاشعور.

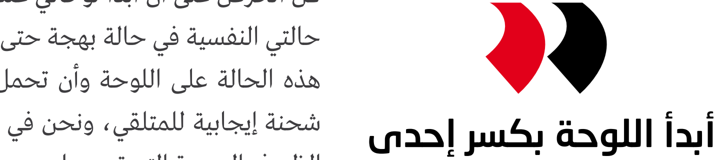
أيضا من أهم المرتكزات الأساسية التي تقوم عليها تجربتي التشكيلية أنني وجدت من خلال دراستي لتاريخ الحركة التشكيلية في مصر والعالم أن التاريخ الإنساني قدم أعمال عظماء وأساتذة كبار أبدعوا حتى ليظن المرء أنهم أبدعوا كل شيء، ومن ثم كان السؤال لديّ ماذا يمكن أن أضيف إلى منجز الحركة التشكيلية بعد كل هذا التاريخ العظيم؟ وكانت الإجابة هي أن ما يمر عليّ في حياتي أو في حياة كل إنسان يختلف عن أي إنسان آخر لاختلاف الزمان والمكان والأشخاص والتطورات، بمعنى أن كل إنسان له تجربته الخاصة، وبذلك إن استطعت أن أعبر عن تجربتي الخاصة بأسلوبي الخاص وبصدق دون افتعال، لا بد أن تكون أعمالي إضافة حقيقية للحركة التشكيلية، وتعبيرا صادقا عن كل ما يدور حولي من أحداث ومواقف وعلاقات إنسانية واجتماعية وأماكن وغير ذلك من حياة المهمشين والفقراء وهمومهم كما انعكست على تراث مصر الكبير من حاضره وماضيه وتطلعاتي للمستقبل الذي أحلم به لمصر والأمة العربية والعالم كله.

ولادة اللوحة

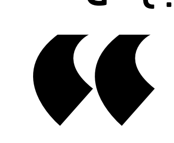
الجديد: كيف تبدأ العمل على لوحتك، هل ثمة أفكار مسبقة أم أنها تختمر داخلك وتتجلى بعد ذلك على اللوحة؟

الطنبولي: تبدأ اللوحة غالبا دون استحضار فكرة مسبقة، ولكن تبدأ بتحضير اللوحة بألوان وخطوط وتكنيكات مختلفة اكتسبتها من خلال ممارستي، وتتداخل وتتفاعل هذه الألوان والخطوط داخل وجداني أثناء التحضير، وبعد ذلك تأتي مرحلة التأمل والاندماج في اللوحة. وفي هذه المرحلة تتجلى لي أشكال مختلفة أحسها ولكن غير واضحة المعالم، وبعد ذلك أبدأ بإظهار هذه الأشكال من خلال خبراتي المكتسبة دون افتعال ودون البحث عن معان أدبية أو فلسفية معينة، ولكن بعلاقات وجدانية ومن خلال العلاقات التشكيلية التي تعبر عن أسلوبي وشخصيتي، وبعد ذلك أتأمل اللوحة كمتلق وعين ناقد، وبمنتهى الدقة أتأمل كل جزء في اللوحة وأدخل ما يتراءى من تغيير بما يخدم اللوحة إلى أن تنتهي بالصورة المرضية لي، ثم بعد ذلك أجد أن ما تعبر عنه اللوحة هو ما أشعر به في داخلي في هذه اللحظة.

وأحيانا أبدأ اللوحة بكسر إحدى القواعد الأكاديمية المتعارف عليها في التكوين، لأنني على قناعة بأن الفنان هو الذي يبدع، وأن الجمال نابع من داخله وليس من خلال قواعد أو مقاييس أكاديمية تدرس، لأن الالتزام بالقواعد غالبا ما يقضي على فكرة الإبداع الفني، وأن الجديد يأتي دائما من الاستفادة من القديم فقط والخروج به عن المألوف.



> أبدأ اللوحة بكسر إحدى القواعد الأكاديمية المتعارف عليها في التكوين، لأنني على قناعة بأن الفنان هو الذي يبدع، وأن الجمال نابع من داخله



العالم مدرستي

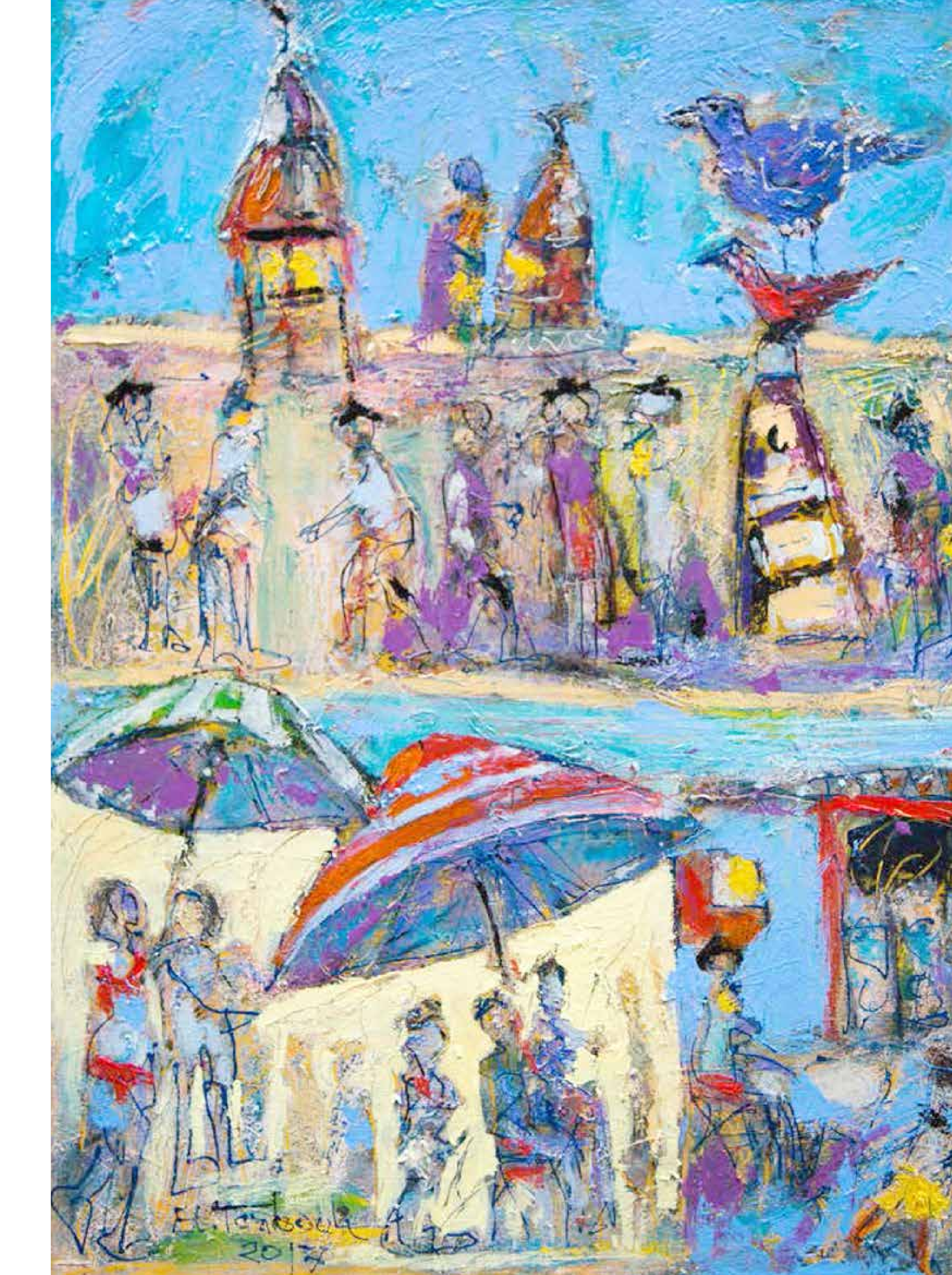
الجديد: هل ثمة مدارس أو تيارات أو اتجاهات فنية تأثرت بها وألقت بظلالها على تجربتك؟

الطنبولي: طبيعي أنني تأثرت واستفدت من كل المدارس والاتجاهات الفنية والتاريخ الكبير للحركة التشكيلية في العالم كله من خلال دراسته وزيارة المعارض والمتاحف في مصر ومختلف دول العالم، ولكن أكثر ما أثر فيّ هو الحرية والجرأة والتلخيص والتشخيص عند بيكاسو وماتيس وقوة الرسم عند ايجون شيلي والألوان عند جوجان وديجى ورينوار والكثير ممن يصعب ذكرهم جميعا، وأكثر ما تأثرت به هو المصري القديم والقبطي والإسلامي والحضارات السابقة في الشرق والغرب. باختصار تأثرت بكل التاريخ الإنساني السابق والمعاصر، ولكنني بحثت عن تجربتي الشخصية بكل ما تحمل من رؤى وأفكار وثقافات مختلفة ورؤيتي الخاصة لكل ذلك.

البهجة والحزن

الجديد: قليلة هي البهجة التي تطل من لوحاتك فالشخصيات والأجواء ذاتها غالباً ما تخيم عليها مسحة من الحزن، رغم بعض الاستثناءات؟

الطنبولي: أختلف معك قليلا في هذا الرأي حيث أنني حريص كل الحرص على أن أبدأ لوحاتي عندما تكون حالتي النفسية في حالة بهجة حتى تنعكس هذه الحالة على اللوحة وأن تحمل اللوحة شحنة إيجابية للمتلقي، ونحن في ظل هذه الظروف الصعبة التي تمر بها مصر ومنطقتنا العربية بأمس الحاجة إلى البهجة والطاقة الإيجابية التي تساعدنا جميعا على الوصول إلى وضع أفضل بكثير مما نمر به الآن، ومن أفضل ما كتب عن أعمالي بوصفها صانعة البهجة وهي من أسباب اقتناء أعمالي لدى الكثير من الجهات والمؤسسات والأفراد، ولكن الاستثناءات هي التي بها مسحة من الحزن وفي هذه الأعمال دائما أكون حريصا على أن تتضمن ألوانا ساخنة ومبهجة حتى لا تؤثر على المتلقي بطاقة سلبية، ولكن أحرص على إضافة طاقة إيجابية للخروج من مسحة الحزن في موضوع اللوحة، وعلى أية حال



فإنني لا أحاول الافتعال ولكنني أرسم ما بداخلي مما يجرى من حولي وأتفاعل معه وأتأثر به وأعرض وجهة نظري من خلال لوحاتي.

المرأة والرجل

الجديد: تكوينات الجسد، خاصة جسد المرأة، تأخذ أبعادا تصل في بعض اللوحات إلى حد التشويه. كيف ترى تجليات حضور المرأة داخل لوحاتك بعالمها وعلاقاتها الحميمة وإحساسها بجسدها؟

الطنبولي: المرأة هي نصف المجتمع، هي الأم والأخت والابنة والزوجة والأقارب والزملاء والأصدقاء، وهي الأرض التي تعطي خيراتها وحبها ومشاعرها النبيلة لكل من حولها وللمجتمع كله. المرأة ليست جسدا لمتعة الرجل فقط ولكنها عالم كبير مليء بالمشاعر والأحاسيس.

جسد المرأة حالة تعبيرية استخدمها في التعبير عن كل ما سبق ذكره، ولكن لا أقصد أبدا تشويه المرأة في لوحاتي وإنما تلخيص أو تحطيم النسب الطبيعية للمرأة من أجل الوصول إلى الحالة التعبيرية في اللوحة، كما يتجلى إبداع الخالق في جسد المرأة، ولقد تناول الفنانون جسد المرأة على مر العصور في آلاف الأعمال الفنية من نحت وتصوير وغيرهما بما في ذلك جسد المرأة الجميلة والقبيحة وغيرهما، وكذلك من أبجديات اللغة التشكيلية دراسة جسد المرأة من الناحية الفسيولوجية والسيكولوجية. ولا ننسى أن المصري القديم قام بتخليد المرأة ووضع لها مكانة خاصة في الآثار المصرية القديمة كما تم تخليدها في الحضارات الإغريقية والرومانية. كل ذلك وأكثر بما تحتويه تجربتي الشخصية من علاقتي بالمرأة كان له الأثر الكبير في أخذ المرأة مكانة خاصة في كل لوحاتي.

الجديد: أيضا ملامح الرجل خاصة تكوينات وجهه تبدو حادة وواضحة في مواجهة وجه المرأة. هل ثمة علاقة بين ما يعتقد أنه رقة المرأة وخشونة الرجل؟

الطنبولي: الرجل هو النصف الآخر للمجتمع، والمجتمع لا يتكامل إلا بالرجل والمرأة معا، كل منهما مكمل للآخر ولا يستوي المجتمع إلا بالتكامل وليس التشابه بينهما، ولهذا اختلفت المسائل بين رقة المرأة وخشونة الرجل لاختلاف دور كل منهما، حيث أن دور المرأة يحتاج إلى رقتها مع زوجها وأبنائها، كما أن المجتمع يحتاج إلى خشونة الرجل في تحمل المصاعب والمشاق التي تعتمد على قوته، وهذا الاختلاف هو التكامل في طبيعة خلق الكون كاختلاف الليل والنهار والسماء والأرض والبحار والأنهار.

ألوان الوجود

الجديد: الطفل، السمكة، الطائر، الحيوان، كلها عناصر تتناولها لوحاتك، ماذا تعني لك تلك العناصر؟

الطنبولي: أكثر شيء مؤثر في حياتي هو الطفل باعتباره المستقبل. إن مستقبل الشعوب يحدده الاهتمام بالطفل ورعايته وتعليمه واكتسابه المهارات العقلية والجسدية والحسية وغيرها من المهارات اللازمة للمجتمع، والطفل أعبر به في لوحاتي دائما عن المستقبل وعن حاضر هذا الطفل الذي سيتكون منه المستقبل، لذا يظهر في بعض اللوحات لينبه المجتمع إلى وضعه، وفي بعض اللوحات يقصد به الابن أو الابنة أو الأحفاد، والبعض الآخر يعبر عن طفولتي.

السمكة من العناصر أيضا التي أستخدمها كثيرا في بعض اللوحات، وهي تعبر عن حضارتنا ومدى التمسك بها وتأثيرها في الكثير من الأحداث أو المشاعر تجاه ما يحدث حولنا، كما أن السمكة تعني في لوحات أخرى الرزق والبحر والخير.

أما الطائر فإن علاقته مرتبطة بالسماء أو السمو بالروح والحرية والسفر. والطائر علّم الإنسان الكثير مثل دفن الموتى والطيران وأمور أخرى كثيرة. الطائر كان موضع تقديس عند المصري القديم وهو أيضا الإله «تحوت» أو «توت» إله الحكمة والفن والثقافة وكاتب الإلهام، وإله السعادة، وكان المصري القديم يدعو «يا تحوت أوهبنا السعادة» وقد ظهر الإله «تحوت» في الكثير من لوحاتي.

أيضا الطائر رمز السلام والمحبة، ويستخدم في لوحاتي للتعبير عن كل ذلك حيث كانت هناك فترة من حياتي كنت فيها دائم السفر، وفي تلك الفترة كنت أعبر عن نفسي بالطائر.

الحيوان عكس الطائر يرتبط بالأرض والجسد، وبكل ما تحتويه الحياة الدنيا من خير وشر، ويظهر في الكثير من اللوحات بأحد هذه المضامين.

> **تأثرت واستفدت من كل المدارس والاتجاهات الفنية والتاريخ الكبير للحركة التشكيلية في العالم كله من خلال دراسته وزيارة المعارض والمتاحف في مصر ومختلف دول العالم، ولكن أكثر ما أثر فيّ هو الحرية والجرأة**

بحر الإسكندرية

الجديد: البحر، الصيادون، القوارب، المصطافون، الحياة السكندرية الهامشية. كل ذلك يتجلى في أعمالك. ما أبرز ما تأثرت به من مدينة الإسكندرية كمدينة ساحلية تطل على البحر وتزخر بالموروثات القديمة والشعبية؟

الطنبولي: الإسكندرية مولدي وطفولتي



وشبابي، مدينتي التي أعشق كل ما تحتويه من مظاهر الحياة من بحر وصيادين وقوارب ومصطافين. أعشق أحياءها الشعبية والراقية ورائحة بحرها وتراثها العريق عبر التاريخ وثقافتها وفنانيها ومبانيها القديمة ومتاحفها، والحديث عن الإسكندرية وعشقي لها وتأثيرها في لوحاتي يحتاج إلى كتابة مجلدات. كل أعمالي تنتمي إليها لبحرها وسمائها وشواطئها وآثارها وأهلها ومقاهيها ومهنها، والبحر بشكل خاص يمثل عشقي وطفولتي وشبابي وحياتي كلها، لذا فإن حضوره وحضور الإسكندرية كمدينة صاخبة وجميلة أمر طبيعي في أعمالي.

بهجة الموسيقى

الجديد: الغرام بالموسيقى والغناء يتجلى في الكثير من لوحاتك. ما أبعاد وملامح علاقتك بالموسيقى والغناء؟ وكيف تجلّى تأثيرهما في لوحاتك؟

الطنبولي: الموسيقى والغناء لهما تأثير واضح على تشكل الوجدان المصري، وقد تعودت أن أرسم لوحاتي مع سماع الموسيقى والغناء، وغالبا ما يكون لهما تأثير واضح وكبير في اللوحة والألوان المستخدمة، ويظهر تأثير الموسيقى في التعبير بلغة الفن التشكيلي حتى تكاد تسمع تلك الموسيقى في الكثير من اللوحات، وكل مؤلف موسيقي ومطرب له إحساس خاص حيث ينعكس ذلك في اللوحات حالات من الحب أو البهجة أو الشجن أو الحماس الوطني وكل المشاعر الإنسانية التي يعبر عنها اللحن أو الأغنية أو التوزيع الموسيقي، ومن أحب المؤلفين العالميين إلى قلبي موتسارت وفاجنر ويوهان اشتروس، والملحن المصري بليغ حمدي الذي اعتبره موتسارت الشرق وكذلك عبدالوهاب والسنباطي والموجي وفريد الأطرش وغيرهم كثيرون، وفي الغناء كوكب الشرق أم كلثوم وعبدالحليم وفريد ووردة وفايزة وقنديل ورشدي وغيرهم كثيرون، فالموسيقى والغناء لهما تأثير كبير يتجلى في لوحاتي.

ملء الفراغ

الجديد: تبدو شخصيات منحوتاتك قريبة التشكيل من شخصيات لوحاتك. ما أبعاد علاقتك بالنحت؟ وكيف ترى العلاقة بين النحت والتصوير؟

الطنبولي: كل أنواع الفنون التشكيلية مرتبطة بالشكل وتختلف في الخامات المستخدمة للتعبير عن وجدان الفنان، لذا كلها تتفق في غالبية مفردات اللغة التشكيلية وتختلف فقط في طبيعة الخامة المستخدمة، ونجد في التراث الإنساني الكبير للفنانين التشكيليين عبر العصور جمعا بين أعمال النحت والتصوير والخزف والطباعة والعمارة، وتتشابه هذه الأعمال في التصوير والنحت والمجالات الأخرى بنفس الشخصية والأمثلة مثل مايكل انجلو وجاكومتي وبيكاسو وديجا وغيرهم، وهذا يؤكد شخصية الفنان وصدق تجربته، وهناك كثير من المصورين تفوقوا على أنفسهم في النحت والعكس أيضا صحيح.

إن أول جائزة حصلت عليها عن عمل نحتي، فالنحت عشق خاص، وهو رؤية كتلة مع فراغ، وهو مهم جدا لأي رسام، وهناك رسامون كثيرون أصبحوا من أعظم النحاتين، والنحاتون تجدهم مميزين في لوحاتهم، مميزين جدا. لا يمكن الفصل بين النحت والرسم، بل ليس هناك فصل بين أشكال التعبير الفنية التشكيلية، فأنا أهتم بالنحت والخزف والرسم والتصوير الفوتوغرافي، كل هذه وسائل تعبير بالشكل يمكنها أن تحمل رؤيتك وتشكل إضافة جديدة، بل ويمكنها العمل متجاورة في لوحة أو عمل نحتي أو.. إلخ.

محطات في رحلة

الجديد: قطعت تجربتك التشكيلية مراحل مختلفة على مدار أكثر من أربعين عاما. هل لك أن تطلعنا على تلك المراحل أو الانتقالات الرئيسية فيها؟ وما هي المرحلة أو الانتقالة الأهم بالنسبة إليك؟

الطنبولي: هناك محطات رئيسية خلال تجربتي ولكنها متواصلة ومكملة لبعضها البعض في صقل هذه التجربة وتأكيدها، تبدأ من طفولتي وتأثير الأسرة الفنية وبينالي الإسكندرية الدولي وقصور الثقافة المصرية التي أنشأها وزير الثقافة في ذلك الوقت بدرالدين أبوغازي والتي كان لها دور كبير في تشجيع ورعاية المواهب الفنية ورعاية الثقافة في كل أنحاء مصر، وكذلك الاهتمام بمادة الرسم في المدارس مع تواجد مدرسين أكفاء في هذه المدارس الحكومية المجانية لكافة أفراد الشعب، بالإضافة إلى المراكز الثقافية الأجنبية المنتشرة في الإسكندرية، وكان المركز الثقافي السوفييتي من أهم هذه المراكز حيث كنت أجد هناك الألوان والخامات اللازمة للرسم مجانا والتي تعلمت بها الكثير وكان كل ذلك في فترة الستينات وبداية السبعينات من القرن الماضي.

ثم مرحلة الدراسة الجامعية وحرب أكتوبر وبداية استخدام الألوان الزيتية في مراسم جامعة الإسكندرية، والتي كنت أقضي بها أغلب الوقت وتعلمت من خلال المشرفين هناك ومن خلال توفير الخامات المجانية والممارسة اليومية تقريبا استخدام الألوان الزيتية، كما تعلمت أيضا فن النحت وقد

> **لا أقصد أبدا تشويه المرأة في لوحاتي وإنما تلخيص أو تحطيم النسب الطبيعية للمرأة من أجل الوصول إلى الحالة التعبيرية في اللوحة**

تحصلت كل الأعمال النحتية التي أنجزتها في كل هذه الفترة على جوائز الجامعة، وتحصلت أيضا على جائزة على مستوى جميع جامعات مصر، كما كان للألوان والفرش وسكاكين الرسم التي أهداها لي والدي بعد زيارته لفرنسا الأثر الكبير في استخدام السكين في الرسم بالألوان الزيتية التي منحتني الجرأة في استخدام الألوان الزيتية والتعرف أكثر على طبيعة هذه الخامة وتعلقي أكثر بالفن التشكيلي.

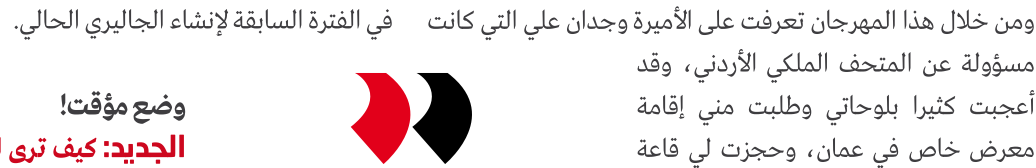
بعد ذلك تأتي مرحلة جاليري فكر وفن بمعهد جوته الألماني الذي كان له دور كبير في تجربتي حيث كان الاهتمام بهذا الجاليري على أعلى مستوى من حيث تخصيص مكان للفنانين الشباب لممارسة الرسم والتصوير وعرض الأعمال بمعرض سنوي ومنح الجوائز للمشاركين، وقد حصلت على جائزة الجاليري في التصوير في ذلك الوقت. كما أتاح لي الجاليري التعرف على معارض كبار الفنانين التشكيليين في مصر وألمانيا، وكان زاخرا بالأنشطة الثقافية في جميع المجالات من ندوات شعر وأدب وفكر وتاريخ الحضارة المصرية القديمة وكان يقوم بالشرح د. محمد عبدالفتاح عالم الآثار السكندري ومدير المتحف الإغريقي الروماني بالإسكندرية، وكان له الأثر الكبير في تعلقي بالحضارة المصرية القديمة وقد انعكست رموزها في أغلب لوحاتي وقتئذ.

ثم تأتي بعد ذلك مرحلة سفري للعمل في الأردن خلال فترة الثمانينات من القرن الماضي، وهناك كانت أغلب أعمالي بألوان التنبرا والألوان المائية مع استخدام الألوان اويل باستيل، وكان لهذه الخامات نتائج مبهرة وجديدة. وقد شاركت في هذه الفترة في الكثير من المعارض الجماعية التي كانت تقام ضمن فعاليات مهرجان جرش للفنون، ومن خلال هذا المهرجان تعرفت على الأميرة وجدان علي التي كانت مسؤولة عن المتحف الملكي الأردني، وقد أعجبت كثيرا بلوحاتي وطلبت مني إقامة معرض خاص في عمان، وحجزت لي قاعة عرض بجاليري بنك البتراء وكانت من أهم قاعات العرض في المملكة في ذلك الوقت، وكان لهذا المعرض صدى واسع بالمملكة وقام المتحف الملكي الأردني باقتناء عملين للمتحف.

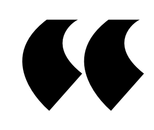
وفي هذه الفترة رزقت بابنتي مي وابني عمرو، وكانت للحياة الأسرية من زوجتي وأطفالي تجليات كثيرة في لوحاتي، كما كانت لهذه الفترة تجليات كثيرة لرؤية مصر من الخارج والحنين إليها في الكثير من الأعمال، وبطبيعة الحال التأثر بالبيئة الأردنية وطبيعتها الخلابة بما تحتويه من جبال ووديان، وتراث وطني للشعب الأردني سواء كان من أصول أردنية أو فلسطينية، وتجلت كل هذه البيئة بما فيها من زخم ثقافي في لوحاتي خلال هذه المحطة.

تأتي بعد ذلك محطة العودة إلى مصر نهاية الثمانينات وبداية التسعينات ثم سفري إلى ألمانيا لأول مرة بمنحة من معهد جوته الألماني بالإسكندرية، وكانت هذه المنحة بمدينة مورناو جنوب ألمانيا حيث تم اختيار هذه المدينة من قبل مدير معهد جوته الدكتور شميت بما لديه من معرفة بالفنانين التشكيليين والجاليريهات هناك، وكانت هناك المحطة الهامة والمفاجأة حيث وجدت احتفاء وتقديرا كبيرين لما أقدمه من لوحات، وهو ما لم يكن متوقعا بالنسبة إلي، مما رسخ ثقتي بما أقدمه في لوحاتي من تجربة صادقة وفريدة، حيث تمت إقامة ثلاثة معارض منفردة لي في ثلاث مدن ألمانية مختلفة لقيت نجاحا كبيرا، وطلب مني الإقامة الدائمة في ألمانيا، حيث توقع لي أن أكون من أشهر فناني أوروبا في المستقبل القريب، واحتفظ أحد الفنانين التشكيليين الألمان بلوحاتي وعرضها في معرض مشترك معه في مدن ألمانية مختلفة.

أكدت لي هذه المحطة ثقتي في تجربتي وأنه يمكن تطويرها لتشكل إضافة ولو بسيطة للحركة التشكيلية، وكانت دافعا قويا للاستمرار والمزيد من التجريب واكتساب الخبرات. لذا كان قراري التفرغ التام لممارسة الفن التشكيلي بعد أن تعاقدت مع جاليري «آرت سمارت» بالقاهرة والذي كان له دور كبير في تسويق لوحاتي داخل مصر، وانتشارها وتقديمها من خلال الموقع الإلكتروني للجاليري ومعارض جماعية بالفنادق الكبرى في القاهرة والملتقيات الهامة داخل القاهرة، وكذلك إقامة معارض منفردة لأعمالي في الجاليري الخاص بـ«آرت سمارت» بعد النجاح الكبير الذي تحقق في تسويق اللوحات في الفترة السابقة لإنشاء الجاليري الحالي.



> **الموسيقى والغناء لهما تأثير واضح على تشكل الوجدان المصري، وقد تعودت أن أرسم لوحاتي مع سماع الموسيقى والغناء**



وضع مؤقت!

الجديد: كيف ترى المشهد التشكيلي في مصر الآن؟ وما أبرز ملامحه خاصة في الإسكندرية؟

الطنبولي: للأسف الشديد نتيجة ما تمر به المنطقة العربية وخاصة مصر من ظهور الإرهاب، والحالة الاقتصادية، وما تتحمله الدولة من أعباء، كل ذلك كان له الأثر السلبي في الاهتمام بالثقافة والفنون، وتم إيقاف الكثير من الفعاليات الثقافية الهامة في مجال الفن التشكيلي، مثل إلغاء بينالي الإسكندرية الدولي الذي كان ثاني أهم بينالي في العالم بعد بينالي فينسيا، وكذلك بينالي القاهرة، وبينالي الجرافيك والخزف. وأيضا البطء الشديد أو شبه التوقف عن ترميم وإعادة افتتاح المتحف اليوناني الروماني



بالإسكندرية، وعدم إضافة أي متاحف جديدة أو استكمال متحف الموزاييك بالإسكندرية. ومع ذلك هناك دائما آفاق جديدة تجدد الأمل في المستقبل الثقافي لمصر، حيث أن مصر تملك مواهب فنية كثيرة وفنانين موهوبين في كل مجالات الفن التشكيلي، ويمثلون مصر في الخارج بمجهوداتهم الذاتية أفضل تمثيل، ويحصدون الجوائز الدولية لبراعتهم. كما يقوم الفنانون، دون دعم من وزارة الثقافة، بتنظيم الملتقيات والبيناليات الدولية والمحلية وإقامة ورش العمل المحلية والدولية.

يعاني الفنان التشكيلي من ارتفاع أسعار الخامات والمستلزمات الضرورية للأعمال الفنية وعدم توفرها كما كانت من قبل، وكذلك يعاني من عدم توفر الأماكن المخصصة للفنانين لممارسة الفن، ومن إغلاق عدد كبير من قصور الثقافة التي كانت منتشرة في أحياء ومدن المحافظات المختلفة. إنني أعتقد وأتمنى أن يكون ما يحدث من معاناة في الوقت الراهن وضعا مؤقتا سيتغير في المستقبل القريب.

غياب الناقد الفني

الجديد: هل ترى أن هناك حركة نقدية جادة وأمينة تتابع الحراك التشكيلي في مصر؟

الطنبولي: الحركة النقدية في مصر تفتقد إلى الكثير من مقوّماتها الأساسية خاصة التواصل مع الضلعين الآخرين للمثلث اللوحة والمتلقي، وقوة تأثيرها وتفاعلها، لذا فإن الناقد في مصر ليس له قاعدة جماهيرية بسبب عدم تواجد آلية إعلامية للتواصل مع المتلقي. الحركة التشكيلية في مصر خارج دائرة الاهتمام الإعلامي، فالإعلام ليس لديه الكوادر المؤهلة والمثقفة في مجال الفن التشكيلي وخاصة في الإعلام المرئي، أما الإعلام المقروء مثل الصحف والمجلات والكتب فأعتقد أنه يعاني من مشاكل كثيرة تؤثر على استمراره وخاصة في ظل انتشار وسائل التواصل الاجتماعي وبعد الجماهير عن متابعته. ومن ناحية أخرى فإن مؤسسات الطباعة والنشر الخاصة بالكتب المتخصصة في مجال الفن التشكيلي تحجم عن طباعتها ونشرها، وذلك لارتفاع تكلفة طباعتها ومن ثم ارتفاع أسعار بيعها وانخفاض الطلب عليها في ظل ارتفاع أسعارها وبالتالي هي غير مجدية اقتصاديا، كما أن المؤسسات والشركات الخاصة ورجال الأعمال لا يقبلون على دعم هذه الكتب لانخفاض جماهيرية الفن التشكيلي ويقومون فقط بدعم الأنشطة الأكثر جماهيرية. بسبب هذا وأسباب أخرى كثيرة لا أريد التوسع في إيضاحها فإن ضلع الحركة النقدية في مصر يغيب تماما عن التواجد، ويؤثر ذلك كثيرا على الحركة التشكيلية في مصر والتواصل مع المتلقي من خلال دور النقد.

أجرى الحوار في القاهرة: محمد الحمامصي

أدب الاعتراف

للمرة الأولى في الصحافة الأدبية المعاصرة يجري التطرق لقضية أدب الاعتراف، ونعني به أدب السيرة الذاتية بمفهوم شامل يتسع لكل كتابة ذات طابع ذاتي تتحدث عن الأنا في علاقتها بعالمها. والواقع أن غياب أدب الاعتراف في الثقافة العربية هو علامة ودليل على تضعضع مكانة الذات في المجتمع، وضعف الفرص أمامها للتعبير عن مكنوناتها وتجاربها وخبراتها وتطلعاتها، والأهم نظرتها العميقة إلى نفسها، انطلاقا من فرصة امتحان القدرة الذاتية واختبارها في مجتمع يتيح لها ذلك.

والواقع أن مجتمعات أبوية مفرطة في تكبيل الأجيال الجديدة بقيم وأفكار بالية أشبه بالقيود على الأيدي والأحجبة على العيون، إنما تخلق بدلا من الذوات الحرة، نسخا متكررة من الأشباه المتحدرين من صلب آباء ظُلموا، بدورهم، عندما لم يتمكنوا من تحرير ذواتهم من حبل القطيع المسيّر المساق إلى قدره الاجتماعي الأعمى. فما الذي تملكه ذوات لم تتحقق حتى يمكنها أن تعبر في يوميات ورؤى ذاتية عما يفترض أنه وجودها الشخصي، حتى لا نقول إرادتها الخاصة؟

إن حق التعبير عن الذات يفترض أولا وجودا حيّا وحرّا وبالتالي فعّالا لتلك الذات، بعد ذلك نطالبها بموقف من وجودها ومن عالمها.

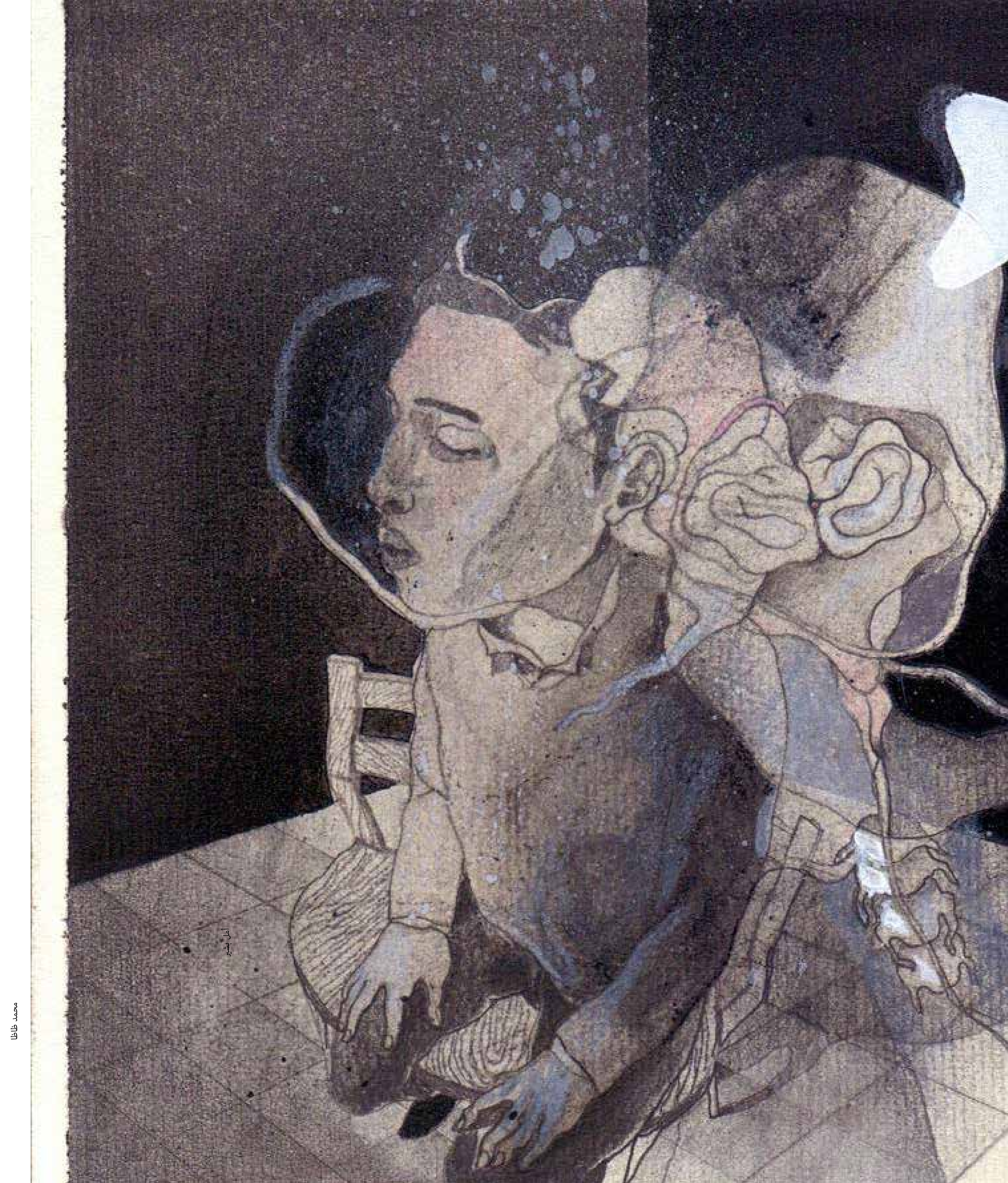
لم تنتج الثقافة العربية، على كثرة ما قدمته من نصوص "ذاتية" في سياق مغامرتها الأدبية والفكرية الحديثة، منذ مطلع القرن العشرين وحتى اليوم، سوى القليل جدا من النصوص التي يمكن الإشارة إليها بوصفها علامات على أدب الاعتراف. سنترك للدراسات والمقالات المنشورة في هذا الملف أن تسهم في رسم صورة هذا النوع الأدبي في ثقافتنا العربية المعاصرة.

وندعو في الوقت نفسه النقاد والفلاسفة والأدباء العرب إلى إغناء هذا الملف ونقده وتقديم الإضافات الممكنة على ما جاء فيه، بما يحرك الساكن ويثير السؤال ويفتح الأبواب على مساهمات جديدة.

وإذا كنا قد تركنا المجال في هذا العدد أوسع لقراءة الظاهرة والتفكر فيها، ولم ننشر من الكتابات الاعترافية سوى بضعة نصوص، فإن "الجديد" تعد قراءها بفتح الباب واسعا في أعدادها المقبلة أمام النصوص الاعترافية وأدب السيرة الذاتية واليوميات في الثقافة العربية ■

قلم التحرير

شارك في إعداد الملف:
حنان عقيل، عواد علي، عمار المامون، زكي الصدير



محمد ظاظا



لماذا تكتب الذات سيرتها؟

أحمد برقاوي

السيرة الذاتية وعي بقيمة الذات، بأهميتها، حب ذات لذاتها، ذلك أن الذات اعتقدت بقيمتها أمام نفسها وأهميتها، وأعلنت حبها لذاتها، أنها جديرة بأن تكتب تاريخها للآخر. مفترضة سلفا أن لها حضورا في ذات الآخر، وسيؤكد الآخر اعترافه بها.

السيرة الذاتية نرجسية واعية أو غير واعية، لسان حال ذات السيرة الذاتية يقول واقفة فوق قمة الجبل: انظروا هذا أنا ما أعظمني، هذا أنا الذي عرفتموني قائدا سياسيا، مبدعا، عرفتموني من خلال ما فهمتموني من خلال نافذة أو كوة، لكني سأسرد لكم وجودي، ذاتي منذ ولدت وحتى آخر لحظة من زمن كتابتي هذه السيرة، سأسردها لا كما عرفتموها متقطعة مجزأة، إنها رواية أنا بطلها.

الذات بين الخفاء والظهور:

«سأبدأ بمشروع ما قام به أحد من قبل، ولن يقدر غيري في ما بعد على تكراره. أرغب في رسم صورتي بكل صدق الطبيعة للقارئ. أنا فقط أعرف مشاعري وأسرار قلبي، وأدرك كم أختلف عن كل من أراه حولي من الناس. أغامر بالقول إنه ليس هناك مثيل لي على قيد الحياة، وهذا لا يعني أنني أفضل بالضرورة، بل إنني من نوع آخر فحسب. سيكتشف القارئ بعد قراءة هذه الصفحات هل أخطأت الطبيعة في خلقي، أم صنعت الأفضل». هذا ما كتبه جان جاك روسو في الاعترافات. لقد سمى جان جاك روسو كتاب سيرته الذاتية «الاعترافات». الكلمة هذه تضعنا فورا أمام حالة الاستماع إلى ما اقترفته نفس روسو، وكأنه يعترف في كنيسة أمام كاهن. لقد قرر أن يجعل من جمهور القراء كاهنا، ولكن دون أن يطلب المغفرة.

من ذا الذي يستطيع أن يكتب اعترافاته على النحو الذي كتب فيه روسو اعترافاته؟ الجواب ولا شك هو: قليلون هم من يستطيع.

تحدث رسو عن حياته في فقرة تفسر لنا في ما بعد علاقته بالنساء قائلا «سعيت للحب، أولا، لأنه يأتي بالبهجة الشديدة - والبهجة شيء عظيم إلى درجة أنني مستعد أن أضحي بباقي عمري من أجل ساعات قليلة من هذه السعادة. سعيت إليه، ثانيا، لأنه يخفف الوحدة - هذه الوحدة الشنيعة التي تجعل الوعي المرتعش للشخص ينظر من على حافة العالم إلى الجحيم البارد المبهم الخالي من الحياة. سعيت إليه، أخيرا، لأنه بالتوحد مع الحب رأيت، بصورة صوفية، الرؤية المتنبئة للجنة التي تخيلها القديسون والشعراء. هذا ما كنت أسعى إليه وبرغم أنه ربما يبدو جيدا جدا بالنسبة لحياة بشرية، هذا هو ما وجدته، أخيرا».

والحياة الخاصة بما تنطوي عليه من أسرار وسلبيات وأفعال مشينة لا تكتب في العادة. لكن كاتب السيرة الشجاع، الواثق من نفسه، والذي احتل في الحياة مكانة لدى الناس، يستطيع أن يفضح نفسه بكل صدق. وهذا ما فعله بشير العظمة في «جيل الهزيمة».

وإذا استثنينا بعض السير الشجاعة والصادقة، فإن أغلب السير الذاتية يختلط فيها الأيديولوجي بالواقعي.

أيديولوجيا الذات

أجل السيرة الذاتية المكتوبة والشفاهية هي أيديولوجيا الذات، أول فعل تفعله أيديولوجيا الذات أنها تخفي حقائق محددة وخطيرة.

أيديولوجيا الذات تجلس على كرسي الاعتراف أمام الذات وأمام الآخر، ها هي تقرر ما يمكن أن تقوله وما لا يمكن، ما لا يمكن أن تقوله هو المشوه للسيرة، الآخر-سيهز رأسه غضبا ودهشة من واقعة اقترفتها الذات المكتوبة ولا تليق بعالم القيم، ولهذا تقرر الذات الاعتراف أمام نفسها وستر هذا الاعتراف أمام الذات الأخرى إما إخفاء وإما تحويرا وإما تكذيبا.

الإخفاء بدواعي الاحتفاظ بهيبة الذات ينتج عن قوة الآخر وحضوره ودوره في منح الهيبة، إذا هي ترفض الاعتراف أمام الآخر مع أنها معترفة أمام ذاتها، ها هي خائفة من الآخر، فتقرر أن تكتب سيرتها كما يريدها الآخر، أو قل إن ذاتا أخرى تشارك في كتابة السيرة الذاتية، هذه الذات الأخرى هي التي تطبع السيرة الذاتية بطابع أيديولوجي.

وصاحب السيرة منتم إلى ثقافة متعينة، لها أوامرها كما تتميز باختلاف فضاء حريتها، وسيخضع كاتب السيرة، بهذه الدرجة أو تلك، لأوامر هذه الثقافة والحد من ظهوره الحر.

تظهر النزعة الأيديولوجية أكثر ما تظهر في سريان روح التقويم الإيجابي للذات، حيث من النادر أن نقع ونحن نقرأ سير الذات وبخاصة سير أولئك المنتمين إلى ثقافة الاستبداد على أخطاء صغيرة أو كبيرة ارتكبها صاحب السيرة واعترف بها، إنه يفقد - والحالة هذه - انتماءه إلى الإنساني، ويمارس مرة أخرى عملية الإخفاء. وسائل يسأل كيف عرفت أنه قام بعملية إخفاء الأخطاء؟ الجواب ببساطة لأنها غير موجودة في السيرة، فأين هو ذاك الشخص الذي حياته سلسلة من الإيجابيات المحمودة لدى المجتمع؟

نرجسية لاواعية

ويعود هذا التقويم الذاتي المنزه عن الخطأ إلى نزعة لا واعية بالنرجسية التي دفعته أصلا إلى كتابة سيرته الذاتية، ورد الأخطاء إلى الآخر. ففي كل سيرة ذاتية هناك موقف من ذات الكاتب من ذات أخرى. موقف لا يتوانى عن إصدار الأحكام القدحية أو المدحية أو البين بين عليها، فيما تنتصب ذات الكاتب متحررة، منزهة عن الخطأ، وبمعزل عن صحة الوقائع التي يوردها المترجم لذاته فإنه يعرض ذاته كما يجب أن تكون لا كما هي كائنة بالفعل، إنه وقد تحول إلى بطل رواية، إلى الشخصية الرئيسة التي تدور حولها الشخصيات، فإن ذلك يمنحه شعورا بالمركزية، وشعورا يقلل بالضرورة من شأن الذوات الأخرى المساندة لإظهار مركزية الذات، والخادمة لظهورها على النحو الأمثل.

فالبطل، محور الرواية، دائم الحضور: قرر وكتب وفكر وقام بهذا الفعل وأحب وكره إلخ.. وهذا أمر طبيعي طالما هو يتحدث عن ذاته، لكن هل ذاته البطل، في الرواية، التي يكتب هي هي هي هو؟

اغتيال للحياة

السيرة الذاتية هي سيرة حياة لكنها في حقيقة الأمر اغتيال للحياة.

فالذات وهي ترتد إلى تاريخها الحافل بالأحداث، بكل ما ينطوي عليه هذا التاريخ من مصادفات وأحداث عابرة، تقوم بترتيب أحداثها كما لو أنها سلسلة من الوقائع المنظمة والضرورية والحتمية. هذه الذات المنظمة ليست موجودة إلا في رأس المترجم ذاته، معفرة بالأوهام حول نفسها كما لو أن تاريخها قد قرر سلفا وبشكل مسبق أنها ستكون على هذا النحو مع أن الإرادة أي إرادة كانت تتكيف مع وقائع الحياة التي لم تخلقها هي.

إن الذات وهي تكتب ذاتها سيرة موعى بها، تنظيم سيرة مليئة بالهامشي والأساسي والواعي واللاوعي، فإنها تعيش ذاتا تملي على ذات ما تريد إملاءه.

هب أن الذات أعادت قراءة سيرتها! فهل ستقرأ ذاتها أم ستقرأ سيرة ذات أخرى؟

إنها عمليا أمام ذات أخرى، ذات مختصرة تماما كما يختصر طالب كتابا سيقدم فيه امتحانا، الذات الكاتبة لسيرتها تختصر حياة عمرها ستين أو سبعين أو أقل أو أكثر في صفحات محدودة، في الاختصار يقرر الكاتب الوقوف عند ما يظن أنه الأهم، البارز، الصوى الكبرى للمسيرة، قد ينقل الهامشي إلى المهم والمهم إلى الهامشي، ينتقي من الأحداث الضرورة لرسم الصورة التي يريدها ويريد من الآخر أن يراها.

بهذا المعنى السيرة الذاتية هي اللحظات الأولى لإنسان يريد أن تلتقط له صورة، فيجهز نفسه لالتقاط الصورة، يرتدي أجمل اللباس، ويسرح شعره التسريحة التي تليق، ويختار «البوز» المناسب، ويفتر ثغره عن بسمة تليق، ويختار ويتحكم بنظرة عينيه.. إنه هو طبعا هو، لكنه هو كما أراد نفسه.

إنها إذا هي وليست هي، إنها صورتها المرتبة ترتيبا جيدا، ترتيبا يقوم به الوعي عن سابق إرادة وتصميم.

ذات تستفقر نفسها

ها هي الذات إذا تخرج من ذاتها ذاتا مختصرة وفقيرة في الوقت نفسه ومركبة تركيبا يؤكد شهوة الحضور على نحو ما، إن القارئ

وليد نظمي



وليد نظمي

المقصود بالسيرة يخاطب بطلب ملحٍ هذا أنا، اعترف بي كما أقدم نفسي.. اعترف بالدور الذي قمت به في الحياة.
إن الذات ذات الحضور المعترف به، الممتلئة بالوجود الراضية عنه، المانح إياها رضا داخليا، الاعتراف سواء كان اعترافا إيجابيا أو اعترافا سلبيا، تكتب سيرتها واعية بمركزيتها، فتزيدها السيرة الذاتية التي تكتبها إحساسا سعيدا بمركزيتها.
غير أن الذات المعترفة بذاتها وفاقدة للاعتراف من الآخر تعيش تجربة مرة وهي تكتب سيرتها، إنها تكتب سيرتها طمعا بالاعتراف، فيما الذات المركز تكتب سيرتها تأكيدا للاعتراف من الذات الهامشية، والذات الهامشية هامشية بالقياس إلى المركز المتن.
ولكن الذات الهامشية وهي تكتب سيرتها الذاتية كانت في لحظة من حياتها كوكبا سيارا، ذاتا احتلت وظيفة ما، تعرف أكثر مما تعرفه العامة، الذات الهامش وهي فقيرة ومتطلعة إلى الاعتراف تقع في الورطة، اللغو، حيث تسرد من الأحداث ما لا يغري الآخر بالاعتراف، ذلك أن القارئ لا يقع على التفرد بالدور، ولا على ذات منزاحة عن المألوف، ولا على ذات تدهش، ولا على ذات ساهمت في الحدث، ولا على ذات تكتب سيرة إبداعها أنها ببساطة، ذات تعرف بعض التفاصيل التي كانت شاهد عيان عليها. ولهذا ليست سيرتها إلا سيرة شاهد عيان على أحداث أغلبها معروفة، وفي كل الأحوال تخفق هذه الذات في الحصول على الاعتراف الذي تسعى إليه.
ترى هل تصلح السيرة الذاتية أن تكون مرجعا للتاريخ وللمعرفة أم لا تعدو أن تكون عملا روائيا فيه من الواقعية والتخيل ما فيه؟
نعتقد بأن السيرة الذاتية وما يمكن أن تتيحه من مساحة للاعتراف، عالم يسمح لنا بفهم عام للشخص ولعالمه المعيش، لكنها ليست مرجعا معرفيا يمكن الثقة به، حتى لو كانت استثناء.

كاتب من فلسطين مقيم في الإمارات



مقال

أخلاقيات الاعتراف
جدل الأنا والآخر

حنان مصطفى

يتطلب أدب الاعتراف مسؤولية مشتركة بين الأنا والآخر، الأنا الساردة والآخر المتلقي، فبمجرد دخولي في علاقة مع الآخر من خلال قراءة اعترافه فإن ذلك يتطلب تأملا وطلبا وتعاطفا وأن أقنع بأنه بإمكاني فقط الاستجابة عبر التضحية بالأحكام المطلقة والأخلاقيات الجامدة في الحكم على الكاتب. فإذا كانت الذات الساردة تقدم التضحية بكل شيء مع تحمل المسؤولية من خلال لحظة صادقة في الكتابة فيجب على الأنا القارئة أن تكون أحكامها على الآخر ليست أحكاما تعسفية. ولكي يحدث ذلك لا بد من عدة مراحل من الأنشطة التفسيرية لفهم ذلك النوع من الأدب، سوف أقترحها هنا وأسوقها في هذا البحث.

أولاً، لا بد أن نلتقي مع السارد منذ البداية كما لو كنا على طريقنا لرسم خريطة ما على مكان مجهول، أي أننا نعلق أحكامنا الأخلاقية جزئياً في ظل إحساسنا التعاطفي مع الجو النفسي والانفعالي والاجتماعي والفيزيائي لتلك الذات الساردة.

ثانياً: السعي نحو الفهم، وذلك من خلال سد الفجوة بين ما يقصده الكاتب وبين ما تعنيه الكتابة أو النص. بمعنى أن الكتابة خلاف التحدث، فالكاتب بعد أن يكتب لا يمكنه التدخل أو التصحيح أو التعديل، فهو لا يستخدم الإيماءات أو تعديل طريقة توصيل المعنى، وبذلك فلا بد ألا تقفز إلى المعنى بشكل مفاجئ لأن ذلك سوف يظلم الكاتب، وكما يقول ريكور «إن ما يقوله النص قد يعني ما لا يقوله الكاتب» ولذلك لا بد أن نقف عند الأبعاد السيكولوجية المحددة لمحيط المعنى من قبل المؤلف.

ثالثاً: إننا نقاوم الاعترافات التي تعكر صفو إحساسنا وذلك ما يطلق عليه إليوت وبوند «ضد التسامي» Anti- Semitism، إلا أننا ننسى أن مثل هذه النصوص قد تطرح تساؤلات جديدة وقد تسمح بإعطاء معان جديدة لخبرتنا وأسلوبنا في الوجود في العالم. يقول أوسكار ويلد في اعترافاته «بالنسبة لهذا النوع من النصوص فهو يعبر عما هو واقع بالفعل وليس ما ينبغي أن يكون، ومن ثم فإن هناك معايير جديدة للحكم على ذلك النوع من الأدب».

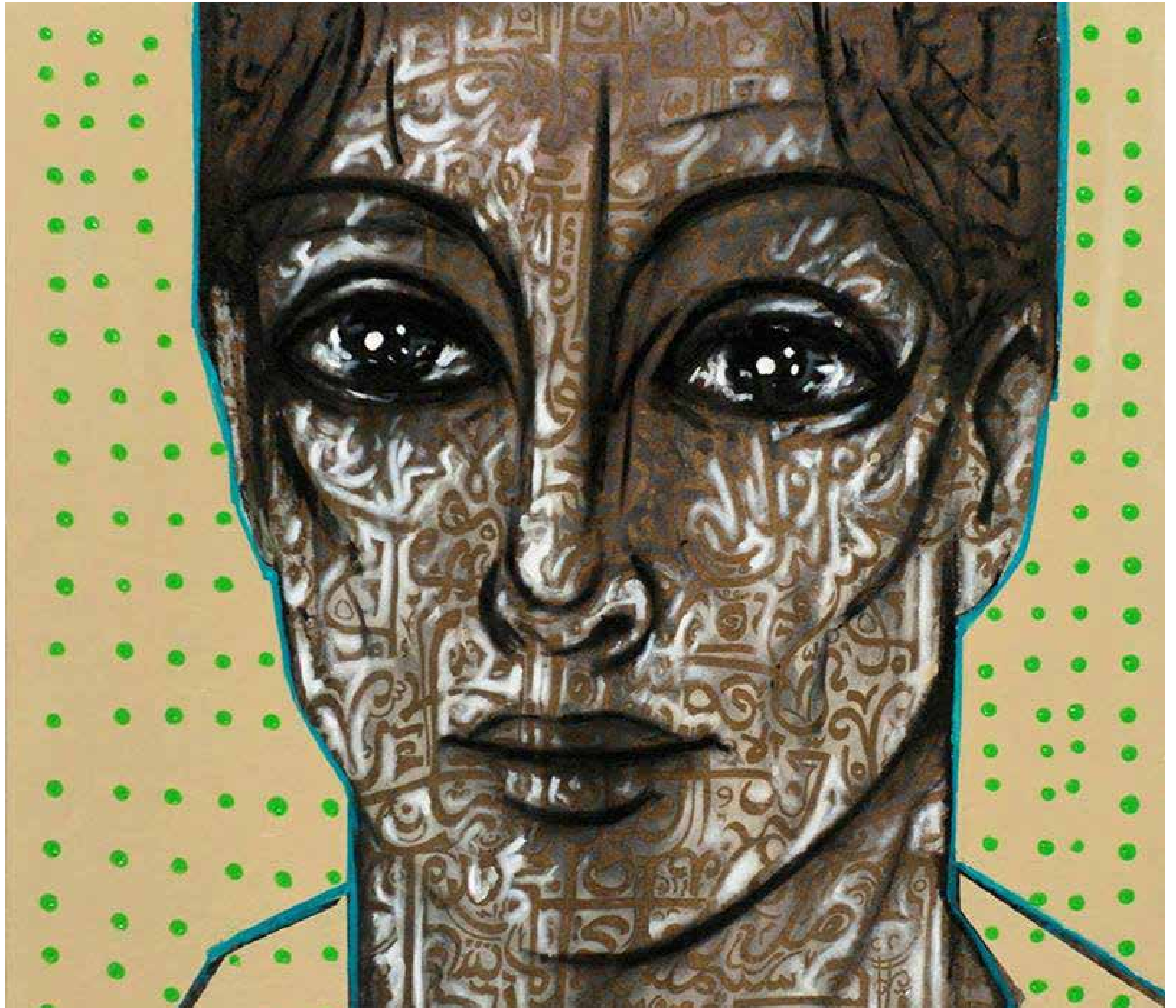
رابعاً: كذلك تثار قضية «الصدق» في أدب الاعتراف وذلك ما يطلق عليه ليفيناس «levinas» «دراما العقدة والتسامح» وهذا ما يظهر في كتابة نصوص الاعترافات والسير الذاتية، حيث تنشأ هذه الدراما من الصراع الذي يدور بين الذات الساردة والمؤلف، حيث يكون المؤلف هو موضوع الكتابة فيكتب عن نفسه وهنا تثار إشكالية «الصدق» لدى المؤلف بالنسبة للقارئ، فهل يكتب المؤلف ما هي عليه ذاته بالفعل أم يكتب ما يود أن تكون عليه ذاته؟

في الحقيقة أنه في كثير من الأحيان يكتب المؤلف ما يود أن يكون لا ما هو عليه، بمعنى أنه في بعض الأحيان يحاول أن يتجمل أو أن يجعل نفسه ضحية لحماقات الغير أو للقدر المحتوم سلفاً أو حتى لعدم المعرفة والإلمام بالأمور، وهنا يقف القارئ حائراً ومتردداً من الذات الساردة ومن المؤلف، فإلى أي طرف منهما ينحاز، خاصة أن القارئ في هذه الحالة لا يكون على بينة من الحقيقة؟

يقدم الكاتب الإيطالي إيتالو سفينو ItAlo Sveno الحل في كتابه «اعترافات زينو» «Con Fessions of Zeno» حيث لا توجد ذات واحدة وإنما هوية جمعية «الذات من الآخرين». ومن هنا فإن سخرية زينو تنبع من عدم وجود ذات منفردة يمكن أن تنبثق من اعترافاته.

فالعلاقة بين ما يكتبه المؤلف وبين ما يكونه يمكن أن تأخذ شكل السخرية أو التعالي على الموقف، أو حتى تحقيق الحلم، أي استكمال النقص الذي يشوب الواقع، فالمؤلف هنا يمكن أن يحقق ذاته على الورق عن طريق الخيال، والكتابة هنا لا تعد وجوداً، وإنما صيرورة وهو ما عبر عنه ليفيناس قائلاً «اكتب فقط لكي أصير» I Write only to become.

والمسؤولية التي تقع على القارئ هنا هي مسؤولية استيعاب للموقف، وصفح عما بدر عن المؤلف من تجاوز، فالأخلاقية هنا تستوجب عدم البحث في أوجه القصور الذاتية التي حاول المؤلف إخفاءها، ولكن التسليم بما يورده وكأنه الحقيقة خاصة إذا كانت التجاوزات لا تمس حقائق علمية أو تاريخية أو دينية أو أشخاصا يتحدث المؤلف نيابة عنهم، لأن كتابة الأدب لا يمكن الحكم عليها بالصدق أو الكذب.



مهند عرابي

ولكي تتحقق هذه المسؤولية الأخلاقية ينبغي التخلص من عقدة «الخوف من الآخر»، إنها السبة التي تهدد العالم بصوت مداهن وغير واضح.

وهنا يمكن استدعاء قول سيلان الذي أطلقه في الثلاثينات من القرن الماضي «احتفظ بأصدقائك قريبين، وبأعدائك على نحو أكثر قرباً».

إن البديل الوحيد لهذه العقدة تبني مقولة الاختلاف التي يؤدي الإيمان بها إلى قبول «الآخر»، قبوله على علاته سواء كان رجلاً أم امرأة، يحمل أيديولوجيا رأسمالية أو شيوعية، يدين بالإسلام أو بالمسيحية أو باليهودية، فقبول الآخر إنما يعني احترام إنسانيته في المقام الأول وبغض النظر عن نوعه أو أيديولوجيته أو دينه وطبقته الاجتماعية.

وبهذا المعنى ينبغي للعلاقة بين السارد والقارئ أن تتأسس على التعاطف لا على تصيد الأخطاء وأن يتخذ الاعتراف شكل الحوار الذي يطرح فيه القارئ تساؤلات دائمة ويقوم السارد بالرد عليها من خلال النص، وعلى ذلك يقف القارئ على قدم المساواة مع المؤلف مع التسليم بغياب الحقيقة المطلقة أو الأحكام المطلقة مثل (مذنب، مجرم، جاهل، أحمق...إلخ) وفي المقابل تبني الحقيقة المشتركة التي يساهم في صنعها جميع الداخلين في الحوار، أي جميع القراء بالإضافة إلى المؤلف الأصلي صاحب الاعتراف، وهنا نعود إلى فكرة الهوية الجمعية، فكل قارئ لديه قدر من الحقيقة التي يكشف عنها خلال قراءته للنص وتحاوره مع المؤلف وبهذا المعنى يظل المعنى النهائي والحقيقة الكاملة حدثاً مرجأً بلغة دريدا نقترب منه ولا نصل إليه أبداً.

خامساً: تثير قضية النوع في أدب الاعتراف جدلاً كبيراً وذلك من خلال التمييز النوعي بين الرجل والمرأة، وقد أكد ليفيناس أن قضية النوع واحدة من أهم مشكلات ذلك النوع من النصوص، صحيح أن النزعة الذكورية تختلف عن النزعة الأنثوية، إلا أن الاختلاف الجنسي لا ينبغي أن يكون هو المحدد لاستجابة القارئ أو أن يكون له تأثير في تقييم النص أو مضمونه،

حيث يناقش ليفيناس تداخل قضية الأنا مع الآخر من خلال منظور آخر وهو علاقة الذكر بالأنثى في ذلك النوع من النصوص.

ثقافة ذكورية

وتتضح هذه الإشكالية بنحو أكثر في الثقافة العربية التي تغلب عليها النزعة الذكورية. فما زال الرجل الشرقي يختزل المرأة إلى محض الجسد، ولا يرى فيها سوى موضوع الغريزة، متغافلاً عن كونها كياناً إنسانياً مكتمل العناصر، له عقل وروح مثل الرجل. ووفقاً لهذه الرؤية المتعسفة يميل القارئ الرجل إلى التلصص على الأسرار الحسية المخفية في النص الأنثوي، باحثاً عما يمكّنه من اختراق خصوصيتها، محققاً لذة ذكورية من شأنها أن تحول العلاقة بين النص والقارئ إلى شكل من أشكال الممارسة الجنسية على مستوى الخيال. وتختلف اللذة المتحصلة هنا عما أسماه بارت ب»لذة النص»، لأن اللذة هنا، وإن كان مبعثها النص إلا أنها لذة حسية تنجم عن وعي القارئ الرجل بأن مؤلف النص امرأة مكتملة الأنوثة، تنتشر أنوثتها في حنايا النص ويتنسم القارئ عطر غوايتها الفواح من بين السطور. أما لذة النص البارتية فهي ناجمة عن العناصر الجمالية التي يودعها المؤلف في النص حتى لو كان رجلاً. فالمؤلف هنا يموت -بمصطلحات بارت- وتتم إزاحته من أمام النص الذي يحل محله ويمارس حياته بمعزل عنه، بينما يظل المؤلف /الأنثى على قيد الحياة، حاضراً بقوة في وعي المتلقي/ الذكر على حساب النص الذي يتراجع تاركاً الساحة لجماليات من نوع خاص، تغذي الحس وتغلق أبواب العقل والروح.

فحقيقة القارئ العربي -فيما يرى عبد النور إدريس في مقالته «الوعي بالكتابة في الخطاب النسوي»- كانت تشي باهتمام ينصب على ما قد تثيره المرأة الكاتبة في كتابتها من حالات نسائية جريئة، وخاصة المتعلقة بالجانب الإباحي الذي تستطيع فيه الكاتبة الدخول إلى أعماق الجسد والتقاليد والأعراف لتشريح المجتمع وكشف عوراته. والمفارقة أن القارئ هنا انتقائي يحاول ترصد وصف الكاتبة للمشاهد الجنسية والأيروتيكية التي تشرح العلاقات الحميمية بين الرجل والمرأة وتكسيرها للقيود الاجتماعية، كي يطالبها عند نهاية الاستمتاع بالقراءة بأخلاقية للكتابة، ويضعها تحت المساءلة والقيود الأخلاقية والاجتماعية وهي قيود مرتبطة بكينونة الكاتبة كأنثى والتي يعمل المجتمع على تعزيزها بشكل آلي.

والحقيقة أن المسؤولية لا تقع فقط على القارئ / الرجل وما يحمله من نظرة ذكورية من شأنها أن تظلم الإبداع النسائي وتحصر المرأة الكاتبة في خانة ضيقة، لكن تقع المسؤولية أيضاً على المرأة التي تقدم على الكتابة. فلكي تتحقق أخلاقية حقيقية لأدب الاعتراف النسائي ينبغي أن يتم اقتسام المسؤولية بين الكاتبة والقارئ. فإذا كان للمرأة خصوصية تنعكس بالضرورة على إنتاجها الإبداعي، فلا ينبغي أن يكون هناك تواطؤ أو مراوغة من قبل الكاتبة التي تعي سلفاً طبيعة النزعة الذكورية لدى القارئ الرجل، فتلعب على هذا الوتر الحسّاس من أجل تحقيق مكاسب مادية أو معنوية على حساب الإبداع الأصيل. إن المتتبع للمنجز الإبداعي للمرأة العربية -فيما يرى جمال قصوده في مقالته «الكتابة النسوية وسلطة الجسد»- في السنوات الأخيرة يكتشف أنه مسكون بهاجس الجسد، فهو لا يغادر فلكه إلا ليعود إليه مجدداً في الشعر والرواية. ربما يعود هذا إلى مغريات النجاح وهاجس الانتشار، فمجتمعاتنا العربية مجتمعات مكبوتة تميل كثيرا إلى الإيحاءات الجنسية وإلى الجسد كجسد أنثوي وتميل إلى حضوره أيضاً بداخل النص. من هذا ستحقق كل كاتبة -في ظل مجتمع ذي ثقافة ذكورية- نجاحاً قياسيّا لا بفضل جمال نصها أو جدته وطرافته، بل بجرأتها والإيحاءات الجنسية الواردة فيه. وهي في الحقيقة لا تحقق لنفسها الحرية التي سعت إليها في ظل الثقافة العربية الذكورية المتسلطة بقدر ما تمعن في عبوديتها بهذا الفعل.

خلاصة القول

ومجملاً، يمكننا القول إن أدب الاعتراف له أهمية كبيرة في واقعنا الحالي لعدة أسباب منها أن لحظة الاعتراف هي لحظة أخلاقية صادقة يتم فيها تعزيز (الأنا- الآخر) في ذات الوقت فتصبح الأنا القارئة والكاتبة أكبر وأقيم مني، إنها الأنا الخارجة عني والتي استوعبتني بكافة ظروفي ثم خرجت لتُبدع وتنقل التجربة إلى الآخر وهي أثناء خروجها تكون محملة بكل خبراتي وأحلامي وآلامي ونجاحاتي وإخفاقاتي وثباتي وحماقاتي، ورغم ذلك هي لا تخجل من أن تنفصل عني لتكشفني ثم تعود إليّ مجدداً محملة برؤية وكشف وإبداع، فهي تشبه الشك الديكارتي:

أنا أعترف

إذن أنا يقظ

أنا يقظ إذن أنا موجود. إن لحظة الاعتراف مهمة جداً في برهتنا الحضارية الراهنة فهي تجعلنا نعدّل من منظورنا ونرى من خلال منظورات جديدة، إنها الأحداث الواقعية وليست العوالم الخيالية، إنها الوجود الحقيقي للتجربة الإنسانية المعيشة بلحمها ودمها، فأن يقدم لي المؤلف بطلا قد وقع في الخطيئة شيء، وأن يعترف لي بأنه هو ذاته من وقع في الخطيئة شيء آخر.

إنها لحظة صدق ولحظة تلاحم الإنسانية وانصهار الأنا في الآخر، الأنا الساردة في الأنا المتلقية، ثم تأتي بعد ذلك مرحلة التأمل الذاتي للقارئ والتحليل التعاطفي الذي يصل إلى الذروة في المرحلة الأخيرة وهي مرحلة تفسير النص والتي لا تهدف من خلالها إلى تقييم الأداء بالخير أو بالشر، بالإيجاب أو بالسلب ولكن تهدف إلى استشعار بعضنا البعض، فيصبح الاعتراف بالنسبة للسارد بمثابة التطهير وللمتلقي بمثابة المشاركة والتضامن والتعاطف واستدعاء قيم الآخر في حياتي والتعلم والتسامح.

باحثة من مصر

نهاد ويشو



أدب الاعتراف ومسوغات الغياب

عامر عبدزيد الوائلي

البحث في هذا المضمار دائما يكون بمحاكاة الغرب كمركز، مقابل أطراف تتم مقارنتها بسلوك مركز ثقافي حداثي، وهذه المحاكاة فيها الكثير من التجني على الثقافة العربيّة؛ لأن الغرب ذاته ليس واحدا في هذا الجانب، فالثقافة الغربية التي عرفت بهذا أكثر من غيرها خصوصا في ألمانيا وفرنسا، إذ ثمّة اختلافات ثقافيّة واجتماعيّة واضحة المعالم حتى في الثقافة الغربيّة.

كيف إذن نحاكي الثقافة العربيّة بالثقافة الفرنسيّة، فهناك تباين في الكثير من الجوانب، والمحاكاة أساسا مرفوضة، وما يبقى سوى المقارنة والتوصيف لما هو قائم وتعليله. الأمر الآخر أن هناك في الثقافة العربيّة تداخلا وخلطا في بعض الأحيان بين مفهوم السيرة الذاتيّة وما يسمى بـ«أدب الاعتراف»، حيث كانت السيرة الذاتيّة هي تأريخ لحياة الإنسان، خصوصا هؤلاء الذين لهم أدوار مؤثرة في المجتمع ويجد الناس متعة في معرفة بداياتهم ومشوار حياتهم، بوصفهم أنموذجا للنجاح والتأثير المعنوي.

أدب الاعتراف رهانات الواقع

يذهب بعض النقاد إلى أن الترجمة الذاتية بالمفهوم الحديث لم يكن لها وجود في الأدب الغربي قبل عام 1600. ثم ظهرت بعد ذلك التاريخ الواحدة تلو الأخرى، في فترات طويلة إلى أن كانت سنة 1800، حيث أخذ الكتاب يتوخون ما يشبه السنن الأدبية في كتابتها، دون أن يبلغوا مبلغ الطريق الجديدة التي يمكن أن يقال معها إنهم اصطنعوا جنسا جديدا من الأجناس الأدبية. (الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث: يحيى إبراهيم عبدالدايم، ص12).

لكن الترجمة الذاتية، ليس هي تلك التي يكتبها صاحبها على شكل «مذكرات» ويعنى فيها بتصوير الأحداث التاريخية، أكثر من عنايته بتصوير واقعه الذاتي. وليست هي التي تكتب على صورة «ذكريات»، يعنى فيها صاحبها بتصوير البيئة والمجتمع والمشاهدات أكثر من عنايته بتصوير ذاته. وليست هي المكتوبة على شكل «يوميات»، تبدو فيها الأحداث على نحو منقطع غير رتيب، وليست في آخر الأمر «اعترافات» يخرج فيها صاحبها على نهج الاعتراف الصحيح. وليست هي الرواية الفنية التي تعتمد في أحداثها ومواقفها على الحياة الخاصة لكاتبها، فكل هذه الأشكال فيها ملامح من الترجمة الذاتية، وليست هي؛ لأنها تفتقر إلى الكثير من الأسس التي تعتمد عليها الترجمة الذاتية الفنية. (يحيى إبراهيم عبدالدايم، الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث، ص3).

أما أدب الاعتراف وأعتقد أنه مفهوم حديث يتم توظيفه مع مفاهيم وأجناس الأدب الحداثي.أي كونه ارتبط بمفاهيم جاءت بها الحداثة وظهور مفهوم الفرد أو الذات المفكرة وما يتعلق بالتذاوت بين الذوات على صعيد الحوار والتواصل المعرفي والثقافي وما ارتبط بالتواصل الحديث مع ظهور سلطة الإعلام والمجتمع العمومي في الغرب.

وظهرت حالة من التواصل الثقافي سميت «بأدب الاعتراف» يقوم على البوح والإفصاح والمكاشفة من جانب الكاتب أو المبدع الذي يتصدّى له، وهذا النوع من الأدب يأتي في طليعة ومقدمة الأدب الغربي، إذ دوّنه أصحابه بصراحة مؤلمة وربما بنوع أقرب إلى تطهير النفس أو جلد الذات، فهكذا أدب ارتبط مع ممكنات الحداثة بظهور سلطة الإعلام والتواصل الحديثة ومعها ولد هذا الشكل الجديد من الأدب فهو ممكن التأصيل؛ إلا أن الإشكالية مختلفة عما هو موجود في التراث الغربي والتراث العربي فهناك أشكال متنوعة من آداب متنوعة تدخل في مجال ديني وإبداعي، إلا أني أجد أن هذا الأدب ارتبط بإشكاليّة معاصرة مع ظهور مفهوم حديث للمثقف أو المبدع يتمتع بخصوصيّة فرديّة واستقلال ما وهو مفهوم حديث لم يكن متوافرا قبل الحداثة وإن كانت هناك أسماء وتجارب قابلة للدراسة؛ إلا أن المفهوم حداثي بامتياز وهذه الفرضيّة هي التي انطلق منها لمقاربة الأمر. وتبيان خصوصيّة كل مجتمع وأفق الحريات وممكنات الإعلام أيضا وظهور الأجناس الحديثة من التعبير مثل الروايّة.

فالمذكرات على سبيل المثال، هي «سرد كتابي لأحداث جرت خلال حياة المؤلف، وكان له فيها دور، وتختلف عن السيرة الذاتية بأنها تخص العصر وشؤونه بعناية كبرى، فتشير إلى جميع الأحداث التاريخية التي اشترك فيها، المؤلف، أو شهدها، أو سمع عنها من معاصريه، وأثرت في مجرى حياته»، (جبور عبدالنور، المعجم الأدبي، ص246).

وبالتالي هذا النمط من التجنيس وما ارتبط



محمد ظاظا

به من ظهور فئة من المثقفين يتمتعون بحريّة فرديّة جعلتهم يتمتعون باستقلاليّة عن المحيط الاجتماعي يمثل حالة نادرة قبل الحداثة، وبالآتي فهكذا فن اتّسم بالذاتيّة وارتبط بالآداب الغربيّة وخصوصا الفرنسيّة منها، حالة تختلف تماما عن الحالة الدينيّة التي تعرف بفكرة الاعتراف الكنسيّة، فتلك عامّة ومرتبطة بطقس ديني لا علاقة له بهذا النمط من الأدب الذي يتمتع بخصوصيّة استقلال المثقف من ناحية والطابع الإشهاري الذي يجعل منه الإعلام وسيلة ممكنة للربح والترويج والإمتاع. مع بقاء الهدف هو التطهر الذي يذكرنا بأحد أهداف المسرح «التطهير»، وقد أصبح وسيلة لهذا الجنس الجديد بوصفه وسيلة لراحة الضمير والاعتراف معتمدا على أشكال أدبيّة حداثيّة (مثل المذكرات والرسائل والسير الذاتيّة)، إذ أنها ظهرت لدى فلاسفة التنوير وأدباء الحداثة المبشرين بتحول جديد للحداثة (مثل جان جاك روسو وبودلير ونيتشهو أوسكار وايلد أو أندريه جيد أو جان جينيه أو يوكيوميشيما). فهكذا أفق حديث ظهرت داخله أشكال جديدة إبداعيّة يمكن من خلالها التعبير عن الذات العارفة أو المبدعة، فقد امتاز هذا الشكل الجديد في ظل أجواء أكثر انفتاحا أخذ خلالها الكثير من الفلاسفة والمبدعين يبشّرون بولادة الفكر التنويري والحداثي فهو يمهد إلى خلق قطيعة مع أشكال ثقافيّة واجتماعيّة وأدبيّة ارتبطت بالعصر الوسيط وهيمنة الكنيسة؛ فقد ظهرت بوادر الحريّات من خلال أفكار وفلسفات تعلي من قيمة الفرد واستقلاله عن الجماعة، ومن بين أشكال التعبير فيها كان أدب الاعتراف، هذا النوع الأخير يعدّ ركنا من أركان الكتابة الذاتيّة؛ لكنه يختلف عن السيرة الذاتيّة وإن تداخلت جملة من الصفات المشتركة. لكن يبقى الاعتراف جنسا أدبيا يقرر من خلاله صاحبه البوح والإفصاح عن حياته الشخصيّة وعلاقته مع غيره، ويلاحظ بحذر، الطول المتفاوت

لهذه النصوص في أدب الاعتراف أو السيرة الذاتية، ومكانتها المختلفة، لدى العلماء الأوائل والسياسيين والشخصيات الدينية الذين انخرطوا في فعل الكتابة عن حياتهم الخاصة، بصرف النظر عن نمط النصوص التي أنتجوها. ففعل الكتابة عن حياة الإنسان، وليست الخصائص الشكلية للنص الناتج، هو الذي كان يحدد السيرة الذاتية، بل كان يستعمل تعبيرا فعليا، فيقول «ترجم نفسه»، أو «ترجم لنفسه»، وهي عبارة تدل، من بين ما تدل عليه من معان مترابطة (انظر ما سيأتي)، على مكتوب للذات أو النفس. (دويت راينودز، السيرة الذاتية في الأدب العربي، 2009، ص21)

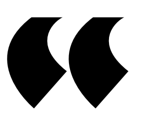
أما في الثقافة العربية فأدونيس يحاول إيقاظنا من سباتنا العميق وغفوتنا الثقيلة حين قال في إحدى الندوات الثقافيّة «ليس لدينا حتى الآن أدب الاعترافات، فالشخص العربي دائما يشاهد نفسه يولد ويكبر ويموت إنسانا معصوما من الخطأ».

قد يكون هذا حكما لقيمة نبدأ به في الحديث عن أدب الاعتراف في الثقافة العربيّة، وهل هي فعلا عرفت هذا النمط من الأدب؟

فقد عرف هذا الأدب بكونه جامعا بين الصدق في التعبير والشجاعة في الطرح والعمق في التصوير والتأثير في المتلقي الشغوف بمتابعة أسرار الكتّاب والمشاهير عامّة وهذا ما جعل المؤسسات الثقافيّة ودور النشر تعمل على دعم تلك الآداب؛ لما لها من رواج بين القراء. لكن ثمة أيضا أمرا مهما، وهو أن هذه الكتابة المغايرة للمزاج الوجداني للشعب العربي الذي يحب التورية ويكره المكاشفة والمصارحة حتى لو كان الهدف منها تطهير الذات والخلاص النفسي، ولذلك فإن هذا الأدب المكشوف مازال مرفوضا في المجتمعات العربيّة، وارتياد الأدباء العرب لمجال الكتابة الاعترافيّة لا يزال نادرا. ومن النماذج الأدبيّة في الثقافة العربيّة المعاصرة يأتي: محمد شكري إذ كتب في باب أدب الاعتراف بالمحاكاة مع النماذج الفرنسيّة بل يعدّ في أحيان كثيرة أكثر صدقا في التعبير من كلمات سارتر. لكن يبقى هناك اختلاف بينه وبين أدب الاعتراف، حيث إن المهيمن هو السيرة الذاتية، وهي «بنية مركبة معقدة، يمكن تفكيكها واستنباط العلاقات التي تربط بين مختلف وظائفها في مسار قصصي معين»



عرف هذا الأدب بكونه جامعا بين الصدق في التعبير والشجاعة في الطرح والعمق في التصوير والتأثير في المتلقي الشغوف بمتابعة أسرار الكتّاب والمشاهير عامّة وهذا ما جعل المؤسسات الثقافيّة ودور النشر تعمل على دعم تلك الآداب؛ لما لها من رواج بين القراء. لكن ثمة أيضا أمرا مهما، وهو أن هذه الكتابة المغايرة للمزاج الوجداني للشعب العربي الذي يحب التورية ويكره المكاشفة والمصارحة حتى لو كان الهدف منها تطهير الذات والخلاص النفسي، ولذلك فإن هذا الأدب المكشوف مازال مرفوضا في المجتمعات العربيّة



(عبدالعزيز شرف،آداب السيرة الذاتية، 1992، ص60). ويعتبر الحدث في السيرة الذاتية «وظيفيا» من حيث «كونه مرتبطا بسلسلة من الإحداث السابقة التي تبرره ومن حيث الأحداث اللاحقة التي تنتج عنه». (عبدالعزيز شرف، آداب السيرة الذاتية، 1992، ص61). ففي الكتابة الذاتيّة لعميد الأدب العربي طه حسين في «الأيام»، «إن في قصة الأيام الاعترافية الذاتية وظيفتين أساسيتين؛ الأولى أنها تعبير عن الذات في مرحلة التكوين، وهي أهم مراحل العمر، وثانيتهما أنها تعبير عن موقف نفسي خاص، وعن موقف فكري عام يرتبط بزوال المجتمع التقليدي...». (عبدالعزيز شرف، آداب السيرة الذاتية،1992 ، ص63) وهناك أيضا عباس العقاد في كتابه «أنا»، وتوفيق الحكيم في كتابه «سجن العمر»، ولويس عوض في «أوراق العمر».

كان لهذه التجارب من المثقفين والكتّاب دور في محاكاة التجارب الغربيّة؛ إلا أن هذه التجارب في نظر مؤرخي الأفكار والبعض من النقاد لم ترتق إلى مستوى التجارب الغربية، صحيح كانت لهذه التجارب «إسهامات بارزة في هذا الاتجاه لكن ظل أدبهم وإبداعهم يدخل في إطار الأدب الذاتي وبعيدا إلى حد كبير عن أدب الاعتراف، إذ كان التدوين يراعي قيما وقيودا اجتماعيّة ترفض الجرأة المطلقة في الحديث عن الذات».

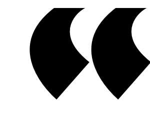
وبالتالي فالكثير من المواقف النقديّة تعدها مجرد ذكريات أو مذكرات شخصيّة لا ترقى إلى فن كتابة أدب الاعتراف. إلى جانب أدب السيرة الذاتيّة لدى كل من نوال السعداوي في كتابها «أوراق حياتي» وعائشة عبدالرحمن في مؤلفها «بنت الشاطئ» هناك دائما حديث عن التحولات التي مرّت بها كل منهما في حياتهما، وقد توصلتا إلى الحل في النهاية؛ ولكن مع اختلاف كل منهما في المواقف الفكريّة. وعلى مستوى الكتّاب يأتي ميخائيل نعيمة بسيرته الذاتيّة في كتاب «سبعون»، أمّا نجيب محفوظ فكما كان يلجأ إلى الرمز في أدبه لجأ أيضا إلى الرمز وهو يدوّن بعضا من تجاربه الواقعيّة وجزءا من سيرته الذاتيّة، وفعل ذلك؛ هروبا من مشكلات عديدة لم يرغب في مواجهتها. لكن ثمة أيضا خلافا بين السيرة الذاتية والتاريخ (إن السيرة الذاتية تعتمد على ذاكرة قد تسقط بعض الأمور وتغفل عن بعضها الآخر، أما التاريخ فيعتمد على الوثائق والشهادات). لكن أيضا كل هذه النماذج روت التاريخ الشخصي من منظور تسجيلي أقرب إلى كتابة المواقف والأحداث، من دون الدخول في تفاصيل البوح ولا يمكن أن نسميها بـ»أدب الاعتراف» على الرغم من أن هناك نمطا من السيرة يكشف عن علاقة عاطفيّة كانت سريّة أو غابت عن الجمهور (مثل أنور المعداوي وفدوى طوقان، وغادة السمان وغسان كنفاني، وكوليت خوري والشاعر نزار قباني). فضلا عن القاضة العراقيّة ديزي الأمير التي كتبت منذ سنوات اعترافاتها وحكت من خلالها تفاصيل حياتها.

هنا لا بد من طرح سؤال عن الغائيّة من محاكاة الأنموذج الغربي في أدب الاعترافات على الرغم من خصوصيّة التجربة العربيّة اجتماعيا وثقافيا، وما هي القيمة الأخلاقيّة والمعرفيّة من نشر وقائع شخصيّة إذ يراها المجتمع من ضمن خانة المساوئ والانحرافات التي تعرّض لها أو ارتكبها الأديب شخصيا؛ ليقرأها الجمهور على المستوى العام. هل لها اثر أدبي أو أخلاقي أو تدخل في باب الشفاء من تكرار الأخطاء العاطفيّة أو الأخلاقيّة. فالرغبة في الإشهار ولدى الجمهور المولع بمتابعة الهفوات والنواقص للمشاهير وبين رغبة دور النشر والإعلام في إشباع تلك الرغبة تكون بما يعود عليهم بالفوائد الماديّة.

أدب الاعتراف ورهانات التراث (أوغسطين والغزالي)

في بحثنا عن نماذج تأصيلية من أدب الاعتراف في الثقافة الوسيطة والقديمة، رغم أننا نرى أدب الاعتراف أدبا ارتبط بالحداثة وحرية التفكير لكن التأصيل يكشف لنا نماذج مختلفة عاشت حالة التحول، ومن هنا جاءت محاولتنا هذه تستهدف الوقوف عند أنموذجين من المفكرين الذين تنقلوا بين موقفين؛ وقد كانت لهم فيها إرادة دنيوية مندفعة -خصوصا أوغسطين- وقد عبر كل منهم عن تلك الحياة وعبر عنه بصورة نقدية كشف عيوبها وما فيها من حب الدنيا وقد جاء التحول من أجل معرفة الحقيقة وإدراك الله.

في بحثنا عن نماذج تأصيلية من أدب الاعتراف في الثقافة الوسيطة والقديمة، رغم أننا نرى أدب الاعتراف أدبا ارتبط بالحداثة وحرية التفكير لكن التأصيل يكشف لنا نماذج مختلفة عاشت حالة التحول، ومن هنا جاءت محاولتنا هذه تستهدف الوقوف عند أنموذجين من المفكرين الذين تنقلوا بين موقفين؛ وقد كانت لهم فيها إرادة دنيوية مندفعة -خصوصا أوغسطين- وقد عبر كل منهم عن تلك الحياة وعبر عنه بصورة نقدية كشف عيوبها وما فيها من حب الدنيا وقد جاء التحول من أجل معرفة الحقيقة وإدراك الله



القديس أوغسطين

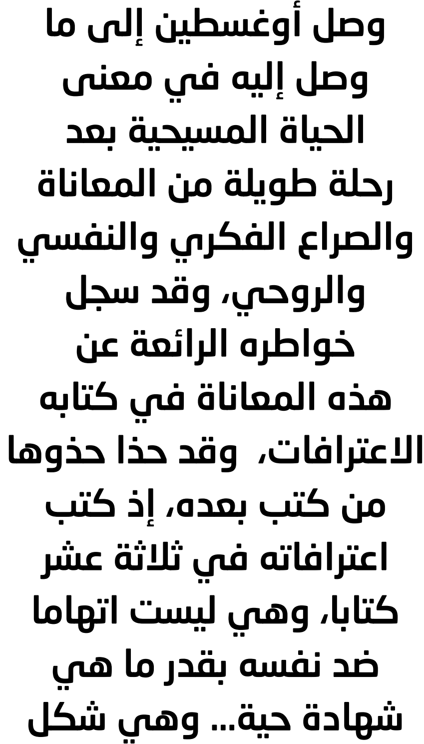
في مقاربتنا هذه نحاول البحث عن نماذج مهمة في مجال أدب الاعتراف قدمت رؤية تقويمية لحياتها وسردت أحداث حياتها بشجاعة منقطعة النظير وأصبح خطابها يشكل سلطة لها ثقلها الإيماني والقيم في نفس الوقت.

نحن هنا نتعامل مع شخصية لها مكانتها الكبيرة في الفكر المسيحي عامة وفكر العصر الوسيط خاصة؛ إذ «يعتبر أوغسطين أعظم من ترك أثرا في الفكر اللاهوتي المسيحي في الفترة ما بين بولس الرسول والقديس توما الإكويني».(فايز فارس، علم الأخلاق المسيحية ج2، ص28.)، لهذا حاول تأكيد المسيحية وتقديم أدلة عليها «فإذا كان ما يميز المسيحية عن الوثنية أن الثانية دعامتها الأسطورة، أما الأولى فدعامتها التاريخ». (زينب الخضيري، لاهوت التاريخ عند القديس أوغسطين، ص57.) وبالتالي فقد عرف أوغسطين بمكانته في الثقافة والخطابة والفكر حتى عدّ معلما للبلاغة وأستاذا ومحاضرا فيها، وفي شبابه عاش أوغسطين حياة استمتاعية، ففي قرطاجة كانت له علاقة مع امرأة ستكون خليلته لمدة خمسة عشر عاما. خلال هذه الفترة ولدت له خليلته ابنا. لكن أيضا «قام بقراءة كتاب الإنجيل يدفعه في هذا تأثير أمه عليه، ذلك التأثير الذي يجذبه للعقيدة بينما ميله العقلي يجذبه إلى الفلسفة». (نفس المصدر ص13-14)

ولقد وصل أوغسطين إلى ما وصل إليه في معنى الحياة المسيحية بعد رحلة طويلة من المعاناة والصراع الفكري والنفسي والروحي، وقد سجل خواطره الرائعة عن هذه المعاناة في كتابه «الاعترافات»، «الذي يعد قمة الاعترافات الدينية، وقد حذا حذوها من كتب بعده». (يحيى إبراهيم عبدالدايم، الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث، ص13)، إذ كتب اعترافاته في ثلاثة عشر كتابا، وهي ليست اتهاما ضد نفسه بقدر ما هي شهادة حية... (الاعترافات، ص5) وهي شكل مبكر من أدب الاعتراف يصف به حياته عبر سيرة ذاتية يتخللها الاعتراف بأدق حياته الشخصية وعلاقاته بالمرأة وحالات الشباب وما فيها من انفعالات إذ بعد عجز والديه عن تأمين سفره إلى قرطاجة لمتابعة دروسه انفتح أمامه باب اللهو واسعا؛ ولها بأقدس المحرمات؛ وتعرف



إلى امرأة، ساكنها واستولدها طفلا سماه إديودات... وطلب أوغسطين الحقيقة، في شهوات الجسد، فأخفق، بيد أنه لم يكفر بها ولا انقطع عنها. (الاعترافات، ص1-2) يبدو أنها اعترافات تقترب من اعترافات الطقوس المسيحية وأيضا تدخل في أدب المناجاة بين العبد وربه من أجل التكفير عن الذنوب والهداية، إذ يقول في بداية اعترافاته في الكتاب الأول «هب لي يا رب أن أعرف كيف أبدأ وأدرك؛ أأدعوك أولا ثم أسبحك؟ أم أعرفك فأدعوك؟ وأنّى لي أن أدعوك قلا أن أعرفك؟ وقد يدعو، من لا يعرف، واحدا، بدلا من آخر. وهل ادعوك أولا، ثم أعرفك؟ وأنّى لي أن أدعو، وأنا غير مؤمن؟ أم كيف أومن وليس هناك من يبشرني؟». (الاعترافات، ص7) يبدو انه يجعل في أول أدب الاعتراف، قيمة المعرفة والإدراك في معرفة الله فالمعرفة هي الأساس والباب الذي نهتدي منه إلى الله، وهذه القاعدة حاضرة في تطوره الفكري إذ كان يرى أن الناموس في حد ذاته صالح؛ فإن الناموس يحتوي على تعاليم البر التي يجب أن نضيفها، ولقد أشار أوغسطين في أكثر من مناسبة إلى أن المسيحي مطالب بحفظ الشريعة الأدبية. ونقطة الضعف ليست في الناموس، فالناموس يعبر عن مشيئة الله، لكن إرادة الإنسان الشريرة ترفض أن تطيع الناموس، أو تحاول طاعة الناموس لدوافع أخرى غير المحبة، وطاعة الناموس لدوافع ذاتية أنانية لا يمكن أن تكون خيرا. والمشكلة في عجز الإنسان عن التصرف بحسب ما يعرف. لذلك فالإنسان لا يمكنه أن يصل إلى البر ما لم يوقظ الله فيه الإيمان والمحبة. (علم الأخلاق المسيحية، فايز فارس، ج2، ص31)، إن أحداث الماضي ورموز الحاضر تحتاج إلى تأويل من قبل المؤرخ ليكشف له عن الحقيقة الكلية التي تستتر وراءها. وما هذه الحقيقة الكلية إلا حقيقة التاريخ البشرية منذ الخلق حتى اليوم بل وحتى الأبد في الحياة كما أرادها الله. (زينب الخضيري، لاهوت التاريخ عند القديس أوغسطين، ص60)، ويقول أوغسطين «لقد أعطى الناموس حتى نطلب النعمة، ولقد أعطيت النعمة حتى نكمل الناموس». (علم الأخلاق المسيحية، فايز فارس ج2، ص31) فالخيار المعرفي مرتبط أيضا بالإرادة الحرة إذ أن الإنسان عند الخليقة في جنة عدن كان يحب الله بحرية في سعادة وطاعة كاملة، لكنه باختياره الحر ابتعد بإرادته بعيدا عن الخالق، وهبط إلى مستوى سائر المخلوقات، بل بالأحرى اتجه إلى ذاته، أي أنه اختار أن يكون تحت سلطان ذاته لا تحت سلطان الله... هذه هي الخطيئة الأولى، وهي لا تنبع من الكراهية أو نقص المحبة، ولكنها أتت من التوجيه الخاطئ للمحبة وبهذا سقط آدم ونسله... وعلى ذلك فالخلاص ليس ممكنا إلا بنعمة الله كما أظهرت في المسيح وكنيسته. (نفس المصدر ،ج2، ص32)، وهذا ما نلمسه في دعاء أوغسطين «سوف أعرفك يا من تعرفني، سوف أعرفك كما تعرفني؛ ادخل إلى نفسي يا قوام نفسي واسكن فيها واملك عليها وحوّلها إليك، منزهة عن كل عيب». (الاعترافات، ص193) الحياة المسيحية الصالحة لا تبنى على الإدراك العقلي، ولا على السلوك الظاهري، إنما على الإرادة الباطنة، ذلك، لأنه عندما نسأل الإنسان عمّا يؤمن به وما يرجوه إنما نسأله عما يحبه. بالضرورة الأولى للصلاح الأخلاقي هي اتجاه الإرادة نحو الله ومحبته، فهي المنبع الذي تصدر عنه كل قراراته الأخلاقية، لذلك يقول أوغسطين «أحبب الله وما تريده افعله» (فايز فارس، علم الأخلاق المسيحية، ج2، ص32) وهو الإدراك الذي لم يرثه أوغسطين عن أبيه الوثني ولا عن أمه المسيحية، بل عاش تجربة وجودية فردية عبر عنها بأدق تفاصيلها من خلال الاعترافات التي قادته من حالة إلى أخرى مختلفة عاشها وجرب نتائجها بعقله وقلبه أيضا فهو يصفها بكل تحولاتها، فهو يصف الإنسان «فإن الله بشهادة الكتاب المقدس، خلق الإنسان مستقيما، ذا إرادة صالحة؛ قبلها الإنسان منه تعالى مع الحياة. أما الإرادة الأولى الشريرة التي سبقت في الإنسان كل الأعمال العاطلة فليست عملا بل هي انكفاء عن أعمال الله إلى أعمال الإنسان»، يوضح أوغسطين أن هناك نوعين من المجتمعات يسيران جنبا إلى جنب؛ أحدهما هو نوع «جماعة المؤمنين»، تربطهم معا محبة الله، وهذا المجتمع يبدأ من آدم حتى الكنيسة المسيحية، والمجتمع الثاني هو «مجتمع الأرض» المؤسس على حب السلطان وهذا الحب هو الصورة السياسية للكبرياء ومحبة الذات، هما المدينتان تسيران جنبا إلى جنب حتى نهاية الزمان؛ ولكن خطة الله هي أن تنتصر مدينة الله في الديئونة. (فايز فارس، علم الأخلاق المسيحية، ج2، ص33).



وصل أوغسطين إلى ما وصل إليه في معنى الحياة المسيحية بعد رحلة طويلة من المعاناة والصراع الفكري والنفسي والروحي، وقد سجل خواطره الرائعة عن هذه المعاناة في كتابه الاعترافات، وقد حذا حذوها من كتب بعده، إذ كتب اعترافاته في ثلاثة عشر كتابا، وهي ليست اتهاما ضد نفسه بقدر ما هي شهادة حية... وهي شكل مبكر من أدب الاعتراف يصف به حياته سيرة ذاتية يتخللها الاعتراف بأدق حياته الشخصية وعلاقاته بالمرأة وحالات الشباب



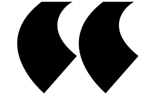
وفي سياق اعترافاته يؤكد أن إرادة الله أتاحت للإنسان أن يختار «وهكذا فقد هيأت لي خيرا ممن أساؤوا التصرف؛ ومني، أنا الخاطئ، أعددت لي أجرا مستحقا، لأنك قد أمرت بأن تكون، كل نفس تعيش في فوضى داخلية، وبالا على ذاتها. لقد أمرت ولا مردّ لأوامرك». (الاعترافات، ص19)؛ وعن مسيرته الشخصية في شبابه، يقول «لقد زنيت بعيدا عنك لأني لم أحبك وفي فحشائي سمعت أصواتا صاخبة حولي تقول «نعما، أحسنت» صداقة الناس، بدونك، زنى وفحشاء». (الاعترافات، ص20)، إلا أنه يؤكد أن اختياره وبحثه وتحولاته إلى المانوية والأفلاطونية المحدثة في مسيرة بحثه عن الحقيقة، يعبر عنها معترفا «لقد أخطأت كثيرا في حداثتي يوم فضلت هذه الترهات على تلك المؤلفات النافعة». (الاعترافات، ص21). ويصف الحالة والعلوم التي كان يتعلمها، الفنون الحرة التي لم تحقق له الأمن والسعادة إذ يقول «وما فائدتي منها وأنا الرقيق المستعبد لشهوات شريرة؟ وجدت فيها لذة ولم أميز ما فيها من حقيقة وصواب». (الاعترافات، ص76). «لقد تحدث أوغسطين في اعترافاته عن حياته الباكرة، ومحبته لأمه، وبحثه عن الحقيقة الفلسفية، وكفاحه ضد الشهوات والخطيئة». (عبدالعزيز شرف، آداب السيرة الذاتية، 1992، ص39). نجده في مكان يصف التكبر الذي يعيب العلماء ويجعلهم يبتعدون عن الله ويعيشون الفقر والجهل الباطني، يقول عنهم في اعترافاته «ينحرفون عن نورك العظيم بسبب كبريائهم الأثيمة ويتحدثون عن كسوف الشمس المقبل، متعامين عن الكسوف الباطني الذي يعتريهم؛ لأن أبحاثهم خالية من روح التقوى». (الاعترافات، ص80).

الشيخ الغزالي (1058 – 1111)

إن البحث عن أدب الاعتراف يظهر لدينا هذه المرة لدى احد أعلام الإسلام هو أبوحامد محمد الغزّالي، أحد أعلام عصره وأحد أشهر علماء المسلمين في القرن الخامس الهجري، كان فقيها وأصوليا وفيلسوفا، وكان صوفيّ الطريقة، شافعيّ الفقه، وكان على مذهب الأشاعرة في العقيدة، كان له أثر كبير وبصمة واضحة في عدّة علوم مثل الفلسفة، والفقه الشافعي، وعلم الكلام، والتصوف، والمنطق، ولد وعاش في طوس، ثم انتقل إلى نيسابور ليلازم أبا المعالي الجويني (الملقّب بإمام الحرمين)، فأخذ عنه معظم العلوم، ولمّا بلغ عمره 34 سنة، رحل إلى بغداد مدرّسا في المدرسة النظامية في عهد الدولة العباسية بطلب من الوزير السلجوقي نظام الملك. في تلك الفترة اشتهر شهرة واسعة، وصار مقصدا لطلاب العلم الشرعي من جميع البلدان، حتى بلغ أنه كان يجلس في مجلسه أكثر من 400 من أفاضل الناس وعلمائهم يستمعون له ويكتبون عنه العلم.



كانت كتابة «المنقذ من الضلال» للإمام الغزالي تأكيدا على أن صنف «السيرة الذاتية في الأدب العربي القديم كان موجوداً رله مكانته وهو صنف يصور الصراع الروحي، وهذا واضح في كتاب الغزالي المنقذ من الضلال، ويقدم الغزالي توصيفا عميقا لما كان يعيشه من تجربة روحية يصفها بالقول «كان التعطش إلى أن إدراك حقائق الأمور، التي هي دأبي وديدني من أول ريعان عمري، غريزة وفطرة من الله، وضعتا في جبلتي لا باختياري»



تظهر المكانة التي كان يشغلها الغزالي في الدولة من كونه كان مثقف الدولة والمدافع عنها في حقول: الفقه، وعلم الكلام، وبالتالي هو من كان يمنح الدولة الشرعية الدينية؛ لأن الدين في العصر الوسيط كان مصدر الشرعية؛ إلا أن الرجل تعرض إلى تحول كبير في حياته جعله يزهد في الدنيا ويميل إلى التصوف وقد حدث هذا بعد أربع سنوات من المكانة التي شغلها في بغداد، فقد انتصر في مرجعيته لجانب التصوف على باقي الاهتمامات الفقهية والكلامية والفلسفية، فأصبح التصوف هو الموجه له وهو من قاده إلى التحول في رحلة طويلة استمرت إحدى عشرة سنة، تنقل خلالها بين دمشق والقدس والخليل ومكة والمدينة المنورة، كتب خلالها «المنقذ من الضلال» وكتابه المشهور «إحياء علوم الدين» خلاصة لتجربته الروحية، عاد بعدها إلى بلده طوس متخذا بجوار بيته مدرسة للفقهاء، وخانقاه (مكان للتعبّد والعزلة) للصوفية. كان الغزالي (الصوفي ينقل لنا تجربة ذاتية تتصل بعالم غير مألوف لنا، في لحظات فورية فجائية، يخرج فيها عن شعوره الواعي، محلقا بعيدا عن عالمنا. يخرج فيها عن شعوره ثم لا يلبث وعيه أن يرتد إليه، فيصور مواجيده وما شاهده في تجربته الكشفية تصورا صادقا. (الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث، يحيى إبراهيم عبدالدايم، ص14).

إن التحول الذي عاشه الغزالي في رحلته هذه كان يجسد حالة من المراجعة والتأمل والعبادة إذ عَكَف على القراءة والدراسة، وشعر أن تدريسه في النظامية مليء بحب الشهرة والعُجب والمفاسد، عند ذلك عقد



العزم على الخروج من بغداد، يقول عن نفسه: «ثم لاحظت أحوالي، فإذا أنا منغمس في العلائق، وقد أحدقت بي من الجوانب، ولاحظت أعمالي -وأحسنها التدريس والتعليم- فإذا أنا فيها مقبل على علوم غير مهمة، ولا نافعة في طريق الآخرة. ثم تفكرت في نيتي في التدريس، فإذا هي غير خالصة لوجه الله تعالى، بل باعثها ومحركها طلب الجاه وانتشار الصيت، فتيقنت أني على شفا جرف هار، وأني قد أشرفت على النار، إن لم أشتغل بتلافي الأحوال.. فلم أزل أتردد بين تجاذب شهوات الدنيا، ودواعي الآخرة، قريبا من ستة أشهر أولها رجب سنة 488 هـ. وفي هذا الشهر جاوز الأمر حد الاختيار إلى الاضطرار، إذ أقفل الله على لساني حتى اعتقل عن التدريس، فكنت أجاهد نفسي أن أدرس يوما واحدا تطييبا لقلوب المختلفة إلي، فكان لا ينطق لساني بكلمة واحدة ولا أستطيعها البتة. ثم لما أحسست بعجزي، وسقط بالكلية اختياري، التجأت إلى الله التجاء المضطر الذي لا حيلة له، فأجابني الذي يجيب المضطر إذا دعاه، وسهل على قلبي الإعراض عن الجاه والمال والأهل والولد والأصحاب».

فكان خروجه من بغداد في ذي القعدة سنة 488 هـ، وقد ترك أخاه أحمد الغزّالي مكانه في التدريس في النظامية ببغداد. وقد خرج إلى الشام قاصدا الإقامة فيها، مُظهرا أنه متّجه إلى مكة للحجّ حذرا أن يعرف الخليفة فيمنعه من السفر إلى الشام. فوصل دمشق في نفس العام، ومكث فيها قرابة السنتين لا شغل له إلا العزلة والخلوة، والمجاهدة، اشتغالا بتزكية النفس، وتهذيب الأخلاق. فكان يعتكف في مسجد دمشق، يصعد منارة المسجد طول النهار، ويغلق على نفسه الباب، وكان يكثر الجلوس في زاوية الشيخ نصر المقدسي في الجامع الأموي[؟] والمعروفة اليوم بـ«الزاوية الغزالية» نسبة إليه. بعد ذلك رحل الغزالي إلى القدس واعتكف في المسجد الأقصى وقبة الصخرة. ثم ارتحل وزار مدينة الخليل في فلسطين، وما لبث أن سافر إلى مكة والمدينة المنورة لأداء فريضة الحج، ثم عاد إلى بغداد، بعد أن قضى إحدى عشرة سنة في رحلته، وقد استقر أمره على الصوفية. بعد ترحال طويل بين مصر ودمشق وبغداد ثم عودته إلى طوس.

مما جعل منه في نظر مؤرخي الأفكار «أحد مترجمي الصوفية فقد صور سلوك المتصوفة الذين صنفوا أنفسهم وعرضوا سيرهم، كما يعد أكبر عقلية خدمت الشريعة والتصوف، فقد وقف حياته على التوفيق بين الاتجاهين، ويعد كتابه «المنقذ من الضلال» أشهر كتب الصوفية في أدب الاعتراف بلا منازع، فقد ألفه الغزالي بعد أن نيف عن عمر الخمسين، حين شاهد اضطراب الفرق واختلاف المذاهب». (ندى محمود الشيب، من السيرة الذاتية في الأدب...2006، ص24). ويوصف كتابه بأنه «كتاب شكٍ ونقدٍ وإلهام ويقين، فهو قصّة حياةٍ فكريةٍ مضطربةٍ، وصورة نفس مفعمةٍ بالإيمان، مَيّالة إلى الحقّ، باحثةٍ عن اليقين، لا بلْ هي قصّة ألم نفسي ونزاع عميق بين العقل والإلهام، كتبه الغزالي بأسلوب سهل عليه طابع الصدق والأمانة والبساطة والنقاء حتى جاء أوحد نوعه في الثقافة الإسلاميّة وقليل الشبيه في الأدب العالمي بأسلوبه ومنحاه ووحدة غرضه واستقامة منهجه». (مهدي شاكر العبيدي، هوامش على كتاب «المنقذ من الضلال والموصل إلى ذي العزة والجلال»، 24-6-2012).

فهو يصف منهجه وغايته منه «ولم أزل في عنفوان شبابي (وريعان عمري)، منذ راهقت البلوغ قبل بلوغ العشرين إلى الآن، وقد أناف السن على الخمسين، أقتحم لجّة هذا البحر العميق، وأخوض غَمرَتهُ خَوْضَ الجَسُور، لا خَوْضَ الجبان الحذور، وأتوغل في كل مظلمة، وأتهجّم على كل مشكلة، وأتقحم كل ورطة، وأتفحص عن عقيدة كل فرقة، وأستكشف أسرار مذهب كل طائفة؛ لأميز بين مُحق ومبطل، ومتسنن ومبتدع، لا أغادر باطنيّا إلا وأحب أن أطلع على باطنيته، ولا ظاهريّا إلا وأريد أن أعلم حاصل ظاهريته، ولا فلسفيا إلا وأقصد الوقوف على كنه فلسفته، ولا متكلما إلا وأجتهد في الاطلاع على غاية كلامه ومجادلته، ولا صوفيا إلا وأحرص على العثور على سر صوفيته، ولا متعبدا إلا وأترصد ما يرجع إليه حاصل عبادته، ولا زنديقا معطلا إلا وأتجسس وراءه للتنبه لأسباب جرأته في تعطيله وزندقته». (المنقذ من الضلالة، ص5) فهذا الوصف يبين الرغبة التي كانت تحركه وتدفعه إلى التحقق والفحص التي تمثلت في كتاب «المنقذ من الضلال والموصل إلى ذي العزة والجلال»، حيث إنه «نتاج هذا الصراع النفسي المحتدِم في أعماق نفس تصطخب فيها الأشجان والآلام، وسَرد لحكايةِ هذا التمزّق الروحي المبرح، حتى كانت تلك الخلوة حاجزا عن العالم وما فيه من صراعات، وقتذاك للهجمات الصليبية الوافدة أرتالها من أنحاء أوروبا». (هوامش على كتاب «المنقذ من الضلال والموصل إلى ذي العزة والجلال»). لقد كان منهجه يقوم على التيقن فقد اختبر المحسوس والمعقول، إلا أنه نبذه، «فبقي لمدة شهرين على هذه الحال (الشك من دون ثوابت ويقينيات). ثم عادت ثقته لليقينيات العقلية لا بدليل، بل بنور قذفه الله في قلبه». وبذلك وثق بطريق «الكشف». وسبيله ليس نظما وبرهنة، بل هو ترصّد له بالزهد والتعبد، ويأتي في مرتبة لاحقة بعد طلب المطلوبات المعلومة حتى يبلغ مرتبة طلب ما لا يُطلب؛ لهذا كانت كتابة «المنقذ من الضلال» تعبيرا عمّا سبق وتأكيدا على أن صنف «السيرة الذاتية في الأدب العربي القديم هو صنف يصور الصراع الروحي، وهذا واضح في كتاب الغزالي المنقذ من الضلال». (إحسان عباس، فن السيرة، 1956، ص123-124). ويقدم الغزالي توصيفا عميقا لما كان يعيشه من تجربة روحية يصفها بالقول «كان التعطش إلى أن إدراك حقائق الأمور، التي هي دأبي وديدني من أول ريعان عمري، غريزة وفطرة من الله، وضعتا في جبلتي لا باختياري». (الغزالي، المنقذ من الضلال، ص76).

كاتب وأكاديمي من العراق

محمد ظاظا



وجهان لإنسان واحد

قمير طالبي

يرسم لنا الحديث عن سؤال الاعتراف مسارين يبدوان للوهلة الأولى بأنهما متمايزان من حيث دلالة المفهوم فلسفيا وأدبيا غير أنهما يحتفظان بماء التشّكل الأول ذاته ورعشة التفتق البكر للفكرة، وهما بذلك يلتقيان لقاء الفرع بالأصل.. مسارٌ يظهر لنا رسوخ المفهوم في حقل الدراسات الفلسفية، ولعلّ العودة إلى الكتابات المبكرة في الموضوع تحيلنا دونما الكثير من التفكير إلى اعترافين شهيرين كان لهما بالغ الأثر في تاريخ الفكر الفلسفي. ونتحدث هنا بالطبع عن اعترافات القديس أوغسطين ومن بعده جان جاك روسو ثمّ ليون تولستوي الذي استرفد من هذا وذاك، وهلمّ عركا للمسألة وصولا إلى أكسيل هونيث (A.Honneth). فلماذا نبدأ بأكسيل هونيث ولماذا هذا القفز السافر؟ إنّ ما يهمّنا في هذه الورقة المقتضبة ليس رصد تحولات المفهوم وضبطه وفق معطى كرونولوجي معيّن، وإنما إبراز الانعطافة الحديثة لما بات يعنيه كلّ من أدب الاعتراف بما هو إفصاح ومكاشفة (Une confession).

والاعتراف (La reconnaissance) راهنا بوصفه الرؤية أو الصيغة النقدية المتأخرة التي عنيت بطرحها مدرسة فرانكفورت. يعتقد صاحب كتاب «الصّراع من أجل الاعتراف» بأنّ نظرية هابرماس التي استندت إلى قواعد لغوية صورية في عملية التواصل قد غفلت عمّا يعرف بالتجارب الأخلاقية للجور الاجتماعي وهو بهذا (أي هونيث) يسعى لبلورة براديغم جديد مجاوز في نطاق ما يسمى إجمالا بالاعتراف. ليس خفيّا على أحد بأنّ التجربة الهونيثية في هذا المجال قد تأسّست على أفكار هيغل خاصة في رصد صراعات العلاقة بين «العبد والسيّد»، فهو يرى بأنّ العلاقات الاجتماعية بما هي علاقات «تذاوت» تروم في الأخير تحقيق الاعتراف المتبادل، لأنّ الوعي بالذات لا يحدث خارج العلاقة جملة وتفصيلا (علاقة الذات بالآخر)، وهذا ما بيّنه من بعده بول ريكور (P.Riceour) حين قال بأنّ الاعتراف هو قبل كلّ شيء اعتراف متبادل بين ذاتين ووعين، أو هو بالأحرى تعارف يتجاوز المعرفة البسيطة حول الشرط الإنساني للآخر، فالعنصر المعياري الحاسم الذي يكون حاضرا في الحياة اليومية يغيب عن وصف هابرماس التواصلي لها، الحياة الجسدية والانفعالية والنفسية هي الكفاح من أجل نيل التقدير الاجتماعي لأنّ المسائل الأخلاقية لا تتبدّى فقط أثناء عملية التواصل الحواري الخاضع لشروط المناقشة والحجاج، وإنّما هناك ذوات حاملة لها تصبو إلى تحقيق الاعتراف في أبعاده الأخلاقية والاجتماعية والقانونية. لهذا تمخضت رؤية هونيث في ما نسمّيه نظرية أو فلسفة الاعتراف عن ثلاثة مجالات بيذاتية هي: الحبّ والحق والتضامن، متناسبة مع ثلاثة نماذج لتحقيق الذات: تحقيق الثقة في النفس، تحقيق احترام الذات وأخيرا تحقيق التقدير الاجتماعي. ومسارٌ تظهر فيه الحاجة إلى الاعتراف أمرا ضروريا ومطلبا وجوديا به يتحدّد الكائن البشريّ على أنّه الكائن الذي لم يُعهد إليه بالانهمام بالذات كما أشار أبيكتيتوس (Epictète) في محادثاته وحسب بل هو الكائن الذي يعبرّ عن الذات اعترافا. وقد أوضحت الفيلسوفة الإسبانية ماريا زامبرانو (Maria Zambrano) في كتابها «الاعترافات، جنس أدبيّ» بأنّنا لا نكتب تلبية لضرورة أدبية ولكن التعبير عن الحياة هو الضرورة. ومن المعلوم أنّ الاعترافات - التي أصبحت جنسا أدبيا يمكن تمييزه عن الرواية والشعر والقصّة- في أصلها ومنبتها هي الطقسُ الدينيّ المسيحيّ الذي يكشف من خلاله المرء عن أخطائه وتجاوزاته طلبا للمغفرة وتحرّرا من الآثام، إنّه نوع من التعرّي والمكاشفة في حضرة الرّب/الوسيط، ليس إفصاحا كليّا وإقرارا عاما بالخطأ وإنمّا عرض لأدق تفاصيل هذا الخطأ وأكثرها إحراجا من الناحية الأخلاقية، لهذا يظهر الاعتراف أو الإقرار بالذنب في تعريفات معجم الديانة الكاثوليكية على أنّه سرّ التوبة (Le sacrement de pénitence). ومن هنا نلاحظ أنّ المفهوم الأدبي للاعتراف يتصّل بالمفهوم الكنسيّ أو الدينيّ ومن ثمّة ظهر ما يعرف بأدب السيّر الذاتية والمذكرات (le journal intime). ولئن كان الاعتراف عند أكسيل هونيث هو نوع من الاسترجاع الأفقي ذي الأصل الهيغيلي لمفهوميْ الوعي بالذات والوعي بالآخر ضمن إشكالية تطرح حدود العلاقة بينهما صراعا يغذيه الاختلاف، علاقة من حيث هي «رغبة» في تثبيت هذه الاختلافية عبر إثبات الذات وحقها في نيل الاعتراف، فإنّ هذا الأخير -أي الاعتراف- يتخذّ له مفهوما مغايرا كما تبناه صاحب مدينة الله، إذا ما ركّزنا على ما تتقوّم به وعليه علاقة الذات بذاتها وبربها ضمن سياق تطهيري صرف لا مكان فيه للآخر سوى الذات بما هي آخر إن شئنا توريط رامبو في المسألة، ألم يكن هو من اعترف في «فصل من الجحيم» «... كانت حياتي وليمة تتفتّح فيها كلّ القلوب، وتسيل كلّ الخمور»؟


محمد ظاظا

تنظيف المدخنة

ينبجس من كلّ أدب اعتراف أو ما يصطلح عليه في اللسان العربي بالسيّر الذاتية صراع مرّ بين شيء يخصّنا ويعنينا كما تشير ماريا زامبرانو وشيء آخر يظهر غريبا وعدّوا بالرغم من أنّه منّا ويحمل أسماءنا. في الاعتراف، يشعر كلّ إنسان بأنّه قطعة ناقصة وحين الخروج منها، فإنّه يفتح حدود ذاته لينقلها إلى وفي ما هو أبعد منها ليجد تفرّده الكامل، خروج -من الذات إلى ذوات أخرى- وقد استخدم هيغل عبارة «Ausser sich sein» للتعبير عنه نشوة وغضبا. إنّ ما يهمّنا هنا ونحن نستحضر اعترافا استثنائيا انتقيناه على سبيل المثال لا الحصر، ونتحدث عن تجربة الكاتب المغربي محمد شكري، هو تبيان ما في هذه التجربة من عمق إنساني مترامي الشُغوف والجراح، تجربة روائية هي بمثابة الوشم والندبة معا، وإذا اعتبرنا مع نيتشه أنّ ما قام به محمد شكري من خلال روايته «الخبز الحافي» هو تنظيف مدخنة من منظور سيكولوجي، أو مع أوغسطين على أنّه نوع من التطّهير الذي لا يبغي صاحبه سوى التخلصّ من حمل ثقيل منهك للذاكرة وللضمير، فهل يحقّ لنا كقرّاء إدانة الاعتراف في سفوره ومجونه وعندئذ نقيم ما يشبه المحاكمة الأخلاقية للعمل الأدبي، أم نعترف بالاعتراف؟ وبالتالي نعود لمبدأ أكسيل هونيث القائل بحرية الذات وحقها في التقدير الاجتماعي. إنّ مجتمع الاحتقار الذي تحدّث عنه هونيث قد يتوسّع ليضمّ طائفة من القراء والنقاد أيضا، وعليه يصبح مفهوم الاعتراف في تقديرنا محوريا وشرطا ضروريا لقبول الكاتب وهو يتعرّى أمام نفسه في مقام أوّل وأمام قارئه في مقام ثان، خاصّة إذا علمنا، بحسب ما أكدّه ميشال فوكو، بأنّ الاعتراف محكوم في الواقع بجملة من المعايير الاجتماعية التي تمثّل شرطا لإنتاج الذات والتبادلات العابرة للذوات كمّا ووصفا.

أعترف لك لتعترف بي

قد لا يكون في نيّة أيّ كاتب وهو يدوّن مذكراته الحصول على اعتراف ما، وقد يكون ضمنيا هناك رغبة جامحة في معانقة الآخر معانقة النازف المشروخ وهو يردد: أعترف لك لتعترف بي! إنّ مراوحة بين المرئي واللامرئي في استلهام فكرة مارلوبونتي تدعونا لطرح سؤال الجدوى والمقابل في أدب الاعتراف، ولعلّ تمثيلا بسيطا نقرّب به المعنى، ذاك الذي ورد في أخبار الملوك ومملوكيهم، السادة وعبيدهم، فثمة موقف تاريخيّ وثقافيّ كان يهيمن به المتفوّقون اجتماعيا، فيُذكر مثلا بأنّ النبلاء ما كانوا يبالون بعريهم حين يظهرون أمام خدمهم، وهذا لأنهّم يعتبرونهم لامرئيين وغائبين، وهذه نظرة استعلاء تنّم عن فعل قصديّ بعدم الرؤية. وهي كما لخصّها هونيث عنف ضدّ الآخر، هكذا وبإسقاط مباشر يمكننا القول في حالة ما إذا اعتبرنا الكتّاب متفوّقين ثقافيا بأنّ اللامرئية الحاصلة هي نوع من العنف ضدّ القارئ أيضا وبالتالي يتوقفّ الأدب هاهنا على أن يكون انفتاحا على الغيرية. بيد أنّه في المقابل لا يمكن إنكار المسعى الحقيقي لهؤلاء الكتاب وهم يقولون ها نحن بكامل زخمنا السّري نعرّي أرواحنا فلا تنبذونا! فيما اختصر رامبو قائلا: «... كلّ العبء قد طرحته، فلنقدّر إذن دون ذهول براءتي». هذا هو فعل التقدير الذي يحمل على الاعتراف بالاعتراف.

شاعرة وباحثة من الجزائر



الشفافية والتعتيم

ثقافة الاعتراف بين القديس أوغستين وروسو

أبوبكر العيادي

ليس القصدُ بالاِعتراف إماطة اللثام عن بعض الأسرار، كما نقرأ في مذكّرات الزعماء وسير المشاهير، بقدر ما هو مُسارَّةٌ بالذنوب والأخطاء، وتفريج عن النفْس من عبء ثقيل. وإذا كان الناس في الغرب، حسبما تقتضيه التقاليد المسيحية، ينزعون إلى الإفضاء لسلطة دينية مؤتمنة بما لا يَجرُؤون على قوله للخاصة والعامة، فإن آخرين اختاروا أن يعترفوا بخطاياهم وذنوبهم للناس كافّة، وأن ينشروها على رؤوس الملأ أجمعين. ولعل أشهر الاعترافات تلك التي تركها القديس أوغستين (354-430) أكبر ممثل للفكر المسيحي وأفضل ملهم للفكر الغربي المعاصر، بشهادة كارل ياسبرس، وجان جاك روسو (1712-1778) أهم رواد حركة التنوير في الغرب.

فأما «اعترافات» القديس أوغستين، فقد أجمع أهل الاختصاص من مؤرخين ونقاد وأدباء على كونها عملا أساسا من جهة عمق تحاليله وأسلوب صياغته. وكان ألف ذلك الكتاب ما بين عامي 397 و401 للحديث عن سعيه إلى الله، واضعا نصب عينيه غايتين هما الاعتراف بذنوبه وأخطائه أمام الله مباشرة (بالمعنى المسيحي) والإعلان عن تمجيد الذات الإلهية. والمعلوم أن العبارة في أصلها اللاتيني Confessio تدل على البوح والإقرار، مثلما تدل على رغبة جلية في الشكر والامتنان، وهي إلى ذلك أحد عناصر طقس التوبة، يعترف خلاله المؤمن بذنوبه كافة أمام الله وأمام الكنيسة الكاثوليكية بصفة دقيقة، تفصل القول في الخطيئة المرتكبة، ليحوز المعترف الصفح وينصرف مرتاح البال. بيد أن المؤلف يعترف منذ البدء أن الذاكرة شابتها ثغرات ونقائص معللا ذلك بأنه إنما غفل عن عدة أشياء لاستعجاله بلوغ تلك الغاية التي تلح عليه كي يعترف بها، بدعوى أن «كل نقطة وقت غالية» بالنسبة إليه، فلا يذكر دخوله الأسقفية، والأسباب التي جعلت الله يقوده إلى نشر كلامه عز وجل، ولا الأعوام التي قضاها في طاغست بعد عودته من إيطاليا، أو إقامته في روما بعد وفاة أمه صيف 387.

وأما «اعترافات» جان جاك روسو، التي انتهى من وضعها عام 1767، فقد عُدّت هي أيضا عملا أدبيا جليلا ونصا فارقا في الأدب الفرنسي، سار عليه عدد من الكتاب من بعده. ولئن استمدت عنوانها من «اعترافات» القديس أوغستين فإنها لم تكن ذات مرجعية دينية، وإن أخذت منه رمزيتها، ونعني بها الإقرار بالذنوب والخطايا، بل هي أقرب إلى سيرة ذاتية اعترف فيها روسو بما جلل حياته من أحداث في لحظات انتصاره وانكساره، ليرسم صورة إيجابية عن نفسه، ويقنع قارئه بأنه إنما كان ضحية حياة لا ترحم، وأنه كان خير البشر. جاء في مقدمة كتابه: «ليَعلُ نفير القيامة متى شاء، سوف آتي، وبيدي هذا الكتاب، لأقدم نفسي أمام الملك القاضي. سأقول بصوت عال: «هذا ما فعلت، وما فكرت، وما كنت. لقد قلت الخير والشر بنفس الصراحة. لم أغفل عن أي شيء سيّئ، ولا أضفت شيئا جيدًا؛ ولو صادف أن استعملت بعض زخرف غير مبال، فإنما لملء فراغ سببه خيانة ذاكرتي. لقد افترضت حقيقةً ما كنت أعلم أنه كذلك، ولم أفترض قط ما أعرف أنه خطأ. أبديت نفسي كما كنت: مقيتا ودنيئا حين كنت كذلك؛ طيبا، كريما، ساميا حينما كنت على ذلك النحو: كشفت عن داخلي كما رأيتَه بنفسك. أيها الكائن الخالد، اجمع من حولي حشدا من أمثالي لا يحصيهم عد؛ وليسمعوا اعترافاتي، ويئنّوا من صَغاري، ويخجلوا من بؤسي. وليكشف كل واحد منهم بدوره عن قلبه عند قدم عرشك بالصدق نفسه، وليقل لك واحد منهم فقط، إن جرؤ: كنتُ خيرا من هذا الرجل».

يلتقي الرجلان إذن في ادعائهما قول الحقيقة عارية، بمحاسنها ومساويها، وفي اعترافهما بأنهما غفلا عن بعض المسائل، لتعجّل الأول ملاقاةَ رحاب دين ربّه، وتعلل الثاني بخلل شاب ذاكرته، ولكن وقائع التاريخ تثبت أنهما غفلا قصدًا عن أحداث تسيء كثيرا إلى الصورة التي حرص كلاهما على تقديمها للقارئ، وتركها للأجيال اللاحقة، وأن ذاكرة كل منهما كانت انتقائية.

لم يأت أوغستين في اعترافاته على ذكر أعماله الخسيسة، كطرد ابنه ذي الاثني عشر ربيعا حينما كان مدرسا بميلانو، وتركه نهبا للخصاصة إلى أن وافته المنية، دون أن يحضر جنازته؛ أو معاشرته نساء كثيرات في قرطاج خلفن له عدة أبناء أنكرهم، وادعى أنه إنما فعل ذلك ليثبت فحولته؛ أو نكثه العهد الذي قطعه على أمه باصطحابها إلى روما، ثم تركها وحيدة في قرطاج بلا سقف يؤويها وسافر ليقابل أسياده الرومان، فقد كان هدفه الأول الحصول على منصب سياسي في روما بشهادة بعض تلاميذه في ميلانو. والأخطر من ذلك سكوته عن دوره في تحريض الرومان على الفتك بالدوناتيين، أتباع الأب دونا النقريني Negrinus Donatus (نسبة إلى مدينة نقرين بولاية تبسة الجزائرية) ذلك الذي رفع لواء المسيحية في بلاد البربر، وقال قولته الشهيرة «لا علاقة للمسيحية بالإمبراطور والإمبراطورية، والله أرسل المسيح لإنصاف المستضعفين»، فقاومه الرومان ثم نفوه إلى إسبانيا حيث سجن وتوفي عام 355، كما قمعوا أتباعه قمعا رهيبا، فقامت الكنيسة الرسمية المنتصرة بطرد الدوناتيين من الكنائس بقوة الجيش، ما أجج النقمة وساهم في انتشار واسع للدوناتية، كما روى المؤرخ الجزائري عثمان سعدي. وأمام صمود الدوناتيين ورفضهم سيطرة الإمبراطورية على الكنيسة الأفريقية، اعتبر الإمبراطور قسطنطين سنة 317 أن الدوناتيين خارجون على القانون، وأمر الجيش باقتحام المدن والقرى ومصادرة الكنائس الدوناتية وتسليمها للكاثوليك. وكان من جرائر ذلك أن استشرت الدوناتية في كل مكان وتحولت إلى مذهب شعبي. في تلك الأثناء ظهر أوغستين بهيبو ريجيوس (مدينة عنابة حاليا) وهو، بعكس ما هو شائع، ليس أمازيغيا ولا نوميديا لاتينيا، بل هو «من رومان أفريقيا، كما ورد في موسوعة يونيفرساليس، عاش في وفاء دائم للحضارة الرومانية...»، فكان لا يكف عن مطالبة السلطة بالتدخل المباشر في النزاع الديني بين أتباع الكنيسة الرومانية الرسمية والدوناتيين، ومطالبة مجمع الأساقفة الكاثوليك بقرطاج بمحاربة من أسماهم الهراطقة، وتحريض أتباعه لضرب الدوناتيين الوطنيين وسفك دمائهم psalmus contra partem donati وكان يلقبهم بالخونة، وناشد روما سنة 398 إخماد الثورة التحررية ببلاد البربر بالقوة contra epistulam parmeniani، إلى أن لبّى الإمبراطور طلبه، إذ أصدر أمرا عام 405 يعتبر الدوناتية هرطقة وخارجة على القانون، وفتح بذلك الباب أمام القمع الرسمي.

ولعل ما قام به أوغستين لاحقا يدل على مدى تعصبه وضيق صدره بالآخر، فقد عقد اجتماعا بين الأساقفة الكاثوليك وزملائهم الدوناتيين بدعوى توحيد الكنيسة، فلما غلبت حجة الفريق الثاني حجج الداعين إلى الاجتماع، غادر القاعة وطلب من مارسيلينوس الوالي الروماني في قرطاج، وهو كاثوليكي متعصب، أن يضع حدّا للحوار، ويأمر باعتقال الأساقفة الدوناتيين، وهو ما حصل، فتم بعدها حل المذهب الدوناتي بأمر إمبراطوري وصودرت كنائسه وممتلكاته لصالح الكاثوليكيين. لقد كان أوغستين أول من نظر للقمع بعد الأسقف أوبتاتوس

محمد ظاظا



ملويتانوس (توفي عام 397)، ومهّد بنصوصه التي ترى، بصفة مطلقة، في كل الخارجين عن الكنيسة الكاثوليكية هراطقة لظهور محاكم التفتيش، بل إن المؤرخ ألبير جولي يذكر في مقالة بعنوان «سانت أوغستين وعدم التسامح الديني» أن الأسقف هارلاي كان قد اعتمد عند إلغاء «مرسوم نانت» ما كتبه القديس أوغستين (الرسالة 93، والرسالة 185) لتبرير قمع البروتستانت.

أي أن أوغستين أخطأ مرتين، الأولى عندما تصرف تصرفا لا يليق برجل دين، بل بمستوطن استعماري، حيث كان يدعو صراحة إلى تدخل السلطة لبث الرعب في نفوس الدوناتيين، والحال أنهم مسيحيون مثله، وإن كانوا من مذهب مغاير، ويعتبر أن قهرهم من قبل روما مشروع. والثانية عندما زعم في اعترافاته أنه سيبوح بكل خطاياه، ولم يفعل. ربما لأنه كان يرى أن سفك دماء من يخالفونه الملّة، والنسب، ليس من الخطايا التي يطلب عنها العفو من رب رحيم.

مقارنة بالقديس أوغستين، يبدو روسو أكثر جرأة، فقد اعترف بإحساس بالذنب رافقه طوال حياته بسبب حادثة وقعت له في شبابه الأول، بعد أن هجر عائلته في جنيف، مسقط رأسه، واضطُرّ للعمل خادما لدى إحدى العائلات الإيطالية الموسرة، وكان في ذلك البيت خادمة شابّة تدعى ماريون، أحبّها الفتى جان جاك، وسرق وشاحًا جميلاً ليُهديها إيّاه، ولما تفطّن أهل البيت، حوّل التهمة إلى الفتاة خوفًا من الفضيحة. وأصرّ على اتهامه إياها بالسرقة رغم توسّلاتها عند المواجهة، وكانت النتيجة أن طردا معًا، وقد روى روسو تفاصيلها بنفسه، في لهجة صادقة يغلب عليها الندم وتبكيت الضمير. مثلما اعترف بتخليه عن السيد لوميتر عندما غشيته نوبة صرع في الشارع أمام المارة؛ أما اعترافه بإهماله أطفاله الخمسة، فلم يعد سرّا حيث انتشر الخبر في حياته، وعيّره به زولا في إحدى رسائله. ثم إنه تذرع بضيق ذات اليد، والحال أنه ورث عن أمه بعض المال فضلا عما كان يكسبه من العمل عند السيدة فرانكوي. وهو في كل ذلك لا يقدم إلا الذرائع والتبريرات أكثر من الاعتراف بذنوب يرجو عنها المغرفة، وكأنه يقوم بدور المذنب والقس في الآن نفسه، ويغفر لنفسه ذنوبه، عن طريق الكتابة التي اتخذها مطهّرا.

ولكن الأهم من ذلك كله سكوته عن حلقات تناقض ما كان يدعو إليه، توقفت عندها الباحثة الإيطالية بربرا كرنفالي في كتاب بعنوان «الرومانسية وعرفان الجميل، أشكال الوعي لدى روسّو». المعروف أن كتابات روسو وحياته وقع تأويلهما منذ العصر الرومانسي كمعيار لأخلاق جديدة تمجّد الانفراد والبحث عن «أنا طبيعية» مستقلة عن العلاقات القائمة بين الأشخاص. وما زالت الأنا الوحيدة تغذي جانبا كبيرا من النقد الذي يرى في كتابه «أحلام المتجول المنفرد» اكتمال المدار الروسوي المتمثل في الانطواء على الإحساس الخالص بالذات، والانسجام مع الطبيعة، إلى جانب سعادة بسيطة قانعة؛ وأن تلك الوحدة التي فرضها الاضطهاد، سواء أكان حقيقيا أم متوهما، قد تكون مهّدت لتخلي روسّو عن الصراع من أجل الشكران المجتمعي، الذي نظّر في كثير من الأحيان لعواقبه الوخيمة.

تلك الصورة المطمئنة للنبيّ الرومانسي تضعها الباحثة موضع مساءلة، وتذكّر أولا بالتعارض بين حب الذات، ذلك الإحساس الإيجابيّ الذي يدفع كل إنسان إلى المحافظة على حياته والبحث داخل ذاته عن استحقاقات رضا أصيلة، وهو إحساس طبيعي ينبغي تعهده؛ وبين عزة النفس، أي الشغف الاجتماعيّ المصطنع الذي يجعل سعادتنا مرهونة بحكم الآخرين، وهو محض غرور يجرّ صاحبه إلى البحث المضني عن رضا خادع واستلابٍ حقّ. فروسو يقلب الرؤية السلبية للطبع البشري ويقترح صورة إيجابية عن حب الذات، مؤسسا بذلك مثالية جديدة للأصالة، وهي أن المبدأ الأخلاقي لن يكون وفيا لذاته. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، يُدرج نقده الأخلاقي لعزة النفس ضمن رؤية تاريخية لتطور المجتمعات غير المتكافئة، أي التي لا تسودها المساواة، حيث لا تنحل أخلاق البشر الطيبين بالطّبع بسبب امتلاك الأراضي فحسب، وإنما أيضا بسبب التنافس في كسب ودّ الناس.

والباحثة تتوقف عند ثلاث حلقات من «الاعترافات» تشترك في كونها نجاحات عاشها ورواها روسّو في نوع من المباهاة، وهي على التوالي: ردّ خلال عشاء بمدينة تورينو ينسب فيه لنفسه الدور الأفضل، ولم يكن وقتها سوى خادم لدى إحدى العائلات الإيطالية الموسرة. إلقاء قصيدة في أحد الصالونات فتحت أمامه عالم النخب الباريسية. عرض أوبرا من تأليفه هي «عرّاف القرية» في فونتانبلو بحضور الملك وبطانته وحاشيته عام 1752. تلك الحلقات تكشف عن وجه روسو الآخر، حيث يبدو مُحْدَثَ نعمة، متعطشا لاعتراف المجتمع بمكانته، وكاتبا طموحا منبهرا بالطبقة الأرستقراطية التي ينتقد مع ذلك سلوكياتها الخُلُقية، ومؤلفا نرجسيا يصطنع لنفسه شخصية ويستحلي نجاحاته الجماهيرية، ورجلا من عامة الشعب لا ينكر أصله ولكنه يستجيب لهوى كل بنات النبلاء اللاتي صادفهن. والباحثة لا تدين ما عدّه خصومه نفاقا في زمنه، أي خلال القرن الثامن عشر، بل تبيّن أن ثراء سردية سيرته الذاتية تسمح له أن يُحِلّ داخلها تلك التناقضات التي تكشف الازدواجية الأساسية لرغبة الحصول على الاعتراف.

بعبارة أخرى، يتضح أن روسو، مثل القديس أوغستين من قبله، لم يلتزم الأمانة في كل الأحوال، بل جعل ذاكرته انتقائية، تتخير من سيرته ما تشاء لرسم صورة ترضيه لا محالة، ولكنها ليست صادقة تماما.

في كتابه «الشّفافية والحاجز»، الذي تناول فيه «اعترافات» روسّو، يخلص جان ستاروبنسكي إلى القول إنه يحدث ألا يتخير الكاتب من سيرته سوى الخصال والعيوب التي تناسب مشروعه الأدبيّ. فمهما ادّعى الصّدق، تبقى المسافة قائمة بين الشخص المتحدّث عنه (وإن كان على لسان المتكلّم) والشّخص الحقيقيّ.

كاتب من تونس مقيم في باريس

محمد ظاظا



كتابة الذاكرة

شرف الدين ماجدولين

في الصفحة الأولى من رواية محمد برادة «مثل صيف لن يتكرر» التي سمّاها «محكيات» يورد نصا لفيرناندو بيسوا يقول «الذكرى خيانة تجاه الطبيعة لأن الطبيعة بالأمس ليست طبيعة، ما كان ليس شيئا وأن نتذكر معناه ألا نرى» (ص 5)، أعدت النظر كثيرا في دلالة هذا النص الوارد في مستهل متن روائي مبني على لعبة التذكر، هل معناه أن ما سيقبل القارئ على قراءته ليس حقيقيا؟ أم أن وجوده مرتبط فقط بما تقوله المفردات الحاملة له؟ أم أن الذكريات في النهاية هي مجرد وهم أو خدعة لكتابة تصطنع لنفسها حيوات محتملة في الماضي؟

والحق أنه يمكن أن تكون كل تلك الافتراضات صادقة في التعبير عن جوهر كلمات بيسوا بصدد الذكريات، إنما ما يبدو مؤكدا في النهاية، هو أن لعبة الاستعادة لا تعني شيئا متصلا بوقائع منتهية، يجتهد الذهن في انتشالها من بيضات زاحفة على خلايا الذهن، بقدر ما تتصل بطاقة «التخيّل» الذي لا وجود لذكريات دونه، ولا تحقق للروايات بغيره؛ التخيل جسر ووعاء، وهو ما يحوّل الذكرى إلى تحقق لفظي له كنه الرومانيسك، ويمنح الوقائع القديمة المتداعية إلى الذهن تقاسيم وألوانا ومعنى. فليست الذكريات هي ما وقع بالأمس أو في اليفاعة أو ما قبل تعلم الكلام، هي صورتها الحريفة أو العذبة كما يدركها الروائي وهو مقبل على تحويلها إلى قاعدة في امتداد تخييلي له طعم وعمق وقصد جمالي.

في الصفحات الأولى من سيرة نيكوس كازانتزاكيس «تقرير إلى غريكو» يخاطب السارد قارئه بنبرة أسيّة عن أفول الذاكرة، يقول «كل ما كتبته أو فعلته كان مكتوبا أو محققا على الماء، وقد تلاشى. إنني أوقظ ذاكرتي لأتذكر. أحشد حياتي من الهواء» (ص 12). ليسترسل بعد أسطر قليلة وكأنما في تبرير عمله الأخير «أجمع أدواتي: النظر والشم واللمس والذوق والسمع والعقل. خيّم الظلام وقد انتهى عمل النهار. أعود كالخلد إلى بيتي الأرض. ليس لأني تعبت وعجزت عن العمل، فأنا لم أتعب، لكن الشمس قد غربت» (ص 13). إذن هل الكتابة إلا نفي للعدم الذي صارته حياتنا الماضية؟ محتمل، وربما أيضا هي تجميع للمبدد المتبخّر عبر الهواء ولزوجة السديم المكتف لما انقضى، عبر إعادة نحت الأثر بالكلمات، الأثر القادم من ذاكرات الحواس كلها، تلك التي يستجمعها الذهن ماحيا أصولها الحسية المرتبطة باليد والفم والأنف واللسان بمصادرة لا تبدو طبيعية، أليس الرهان في النهاية هو اختراق هشاشة الذكرى بمنحها صلابة الشيء المحسوس، الذي نفذ أثره إلى عمق الحواس؟ ومن ثم تجميد الماء المفترض لتتجمع في عمقه الشفاف شظايا المعنى الثاوي في قعر الذاكرة. أستحضر هنا حكاية النحات الذي صعقته ملاحظة ناظر إلى تحفته، حين علق «لم أكن أعتقد أن الصخرة كانت تخبئ هذا التمثال»، هي الذاكرة والذكريات ليست شيئا إلا قدرتنا على نحتها من جديد.

التذكر تصفية للماضي.

في رواية الكاتب اللبناني رشيد الضعيف الأخيرة «ألواح» وهي نص سردي عن تفاصيل من حياة الكاتب الطفولية عن الأب والأم تحديدا ومسار القدوم إلى الشيخوخة، يتحدث الروائي كعادته مستعملا اسمه الحقيقي «رشيد» في وسم البطل، ليضيف هذه المرة الاسم العائلي «الضعيف» في لعبة ملوّعة أخاذة للقارئ، ولإيهامه مجددا بأن ما يجري يشبه إلى حد ما حقيقة ما كان، وأنه هو وليس هو تحديدا، ظل أو نسخة قادمة من العدم الذي صارته الذكريات، في ثنايا إحدى الفقرات يقول السارد ما يلي «تذكرت وأنا أكتب... عبارة كتبتها أوائل الثمانينات، هي: كل من قال قتل. وقصدت بها أن كل إنسان قاتل وإن كان غافلا عما فعل» (ص 18).

لم يكن رشيد الضعيف يفكر بعيدا عما يفترضه الخطاب من تصفية للإيحاءات والاستيهامات، تصفية بمعنى الإعدام والغربلة، في الكتابة، وبالتحديد في فن الرواية، إذ يسعى الروائيون عادة إلى تصفية الحساب مع الذات والمجتمع ومع الماضي والحاضر، عبر تنقيح الذكريات وتركيبها داخل نسق له منطق الحكاية، ذلك ما قام به فلوبير مع «إيما» حين قال في لحظة اعتراف مدهشة «أنا هو إيما بوفاري» وهو ما قام به دوستيوفسكي مع شخصيتي الأبله والمقامر، اللذين كأنهما صوّرا بمصفاة موضوعة لكي تعدم الأصل داخل اللغة والتخييل، وتمحوه من الذاكرة والحياة.


محمد ظاظا

يمكن في عشرات الروايات أن نقف على الجوهر الشخصي الممتد في نسوغ الضمائر والحوارات والمشاهد والمواقف والأفكار والتأملات، حيث تشتغل الرواية كمصهر لشظايا منسية أو مهملة وتحتاج الذاكرة للتطهر من ثقلها، لهذا ليست حالة عادية تلك التي تنتاب الروائيين بعد الانتهاء من أعمالهم، عندما يحس عدد كبير منهم أنهم بصدد الانتهاء تماما من الكتابة، ولن يكون بإمكانه بعد ذلك إنتاج شيء جديد، وأن العقم مقيم... وهي حالة قد تمتد لسنوات مثلما حدث مع نجيب محفوظ حين اعتقد في لحظة ما أن رحلته مع الرواية انتهت ومن الواجب أن يبحث له عن عمل جديد، فتفرغ لكتابة السيناريوهات، وهو ما حدث مع عشرات آخرين ممن اختاروا التحول من الرواية إلى التشكيل أو الفوتوغرافيا أو النحت، وأن يراوحوا بينها، من هنري ميلر إلى أورهان باموك إلى طاهر بن جلون وإبراهيم نصرالله.

فتن الذكريات ولوعات الذاكرة

لكن ثمة مسافة بين كتابة الذاكرة وكتابة الذكريات، نحن نكتب ذكرياتنا بإحساس الحبور، ونزعة إلى استعادة لحظات وفضاءات وشخوص وأحاسيس هاربة، نكتبها حتى لا تضيع في ردهات النسيان، وحتى تمنحنا طاقة العيش، حتى حين تلتبس بمشاعر أسيّة فاستعادتها أدبيا تحولها إلى مجال رومانسي، التخيل يركبها في مساقات الهنا والآن، لتولد من جديد مرفقة بدهشة الاستعادة، ذلك ما تؤكده روايات عدة حتى لا نتحدث عن سير ومذكرات ورحلات يصقل فيها التخيل ما علق من صدأ في الذكرى المضيئة، هكذا كتب غارسيا ماركيز «ذكريات غانياتي الحزينات»، بهدف تخليق الظلال وإعادتها إلى الشيء المحسوس، أمر لا علاقة له بسيرته «نحياها لنرويها» ولا ب»تقرير إلى غريكو» لكزانتزاكيس، ولا ب»خارج المكان» لإدوارد سعيد، ولا ب»المذكرات المضادة» لأندري مالرو.

الذكريات الروائية تنبع من الطفولي الهارب والمسكون بسعادة ملتبسة، بينما نكتب ذاكرتنا حتى ننسى الوجع، وللإحساس بالتطهر والتخلص من مشاعر أسيّة، للذاكرة طبيعة الجرح فما يستوطنها قاس، لهذا كانت كل كتب الاعتقال والنفي والتهجير والمرض المزمن والاحتلال تسمى روايات الذاكرة، أذكر في هذا السياق أن عشرات المقالات والبحوث التي كتبت عن الرواية المغربية كانت تصف منتصف التسعينات وبداية العشرية الأولى من القرن الحالي في مسار تطور الرواية المغربية بمرحلة الاشتغال على الذاكرة، في تلك المرحلة صدرت روايات المعتقلين السياسيين السابقين ومن عاشوا تجارب الاختطاف والتعذيب، من عبداللطيف اللعبي إلى عبدالقادر الشاوي مرورا بعشرات آخرين، أو روائيين اكتفوا بإعادة صياغة تلك الذاكرة الموجعة دون أن يكونوا جزءا من التجربة من مثل ما قام به أحمد المديني ومحمد برادة والطاهر بن جلون. حيث تستحضر الذاكرة هنا بهدف تصفيتها وتحويلها إلى شهادة إدانة. لا أظن أن كاتبا اختار حقل الرواية لمجرد البوح أو إفراغ ما يثقل الذاكرة، فالرواية عيش بين ظلال الآخرين، واسترسال في كتابة بدأت منذ مئات السنين، لكن الرواية على الأقل تضمن حرية الخروج، في لحظة ما، من تقاليد المنجز إلى احتمالات تخص إرادتنا الشخصية، هنا بالذات يمكن أن نقرّ بأن لا كتابة روائية دون معين خصب ينبض بالذكريات.

ناقد من المغرب



المرأة لن تعترف

زينب العسال

بدأ أدب الاعتراف في أوروبا. كان طقسًا كنسيًا، له الفضل في ظهور هذا النوع الأدبي، ارتكازًا إلى أن «الاعتراف» يعني تطهر المعترف من الخطايا والذنوب.
ولعل اعترافات القس أوغسطين الصادمة، هي أول ما عرفناه كنوع أدبي له سماته، فقد انتشرت كتابات الاعترافات في أوروبا أوائل القرن الثامن عشر، وهي الفترة اللاحقة لصدور اعترافات أوغسطين.

الاعتراف يعني أن يعترف الإنسان على نفسه، بقوله فعلت كذا وكذا، وقلت كذا، وهو أيضًا شهادة على الآخرين المشاركين في الفعل، المقصود بالاعتراف هو البوح الصريح، أو الكشف عن المستور، الذي فُعل من قبل، إنه جزء من سيرتنا، الاعتراف في الكنيسة بين رجل الدين والشخص المعترف، أما «أدب الاعتراف» فهو اعتراف على الملأ لكل أفراد المجتمع، ولجميع القراء.

بالطبع، فإن فكرة الاعتراف، تتنافى مع فكرة تجميل ذواتنا وتاريخنا وسيرتنا، ثمة من يخلق أسطورته، أي يذكر - على سبيل المثال - أنه من أصول تنتسب إلى الرسول «صلى الله عليه وسلم» أي من الأشراف، أو من الأولياء، أو أنه من أسرة غنية كانت تمتلك الأراضي والدور، ولكن الزمن فعل فعلته، إلخ..

الحقيقة أننا نشأنا في مجتمعات تتواطأ مع الكذب، فالاعتراف بالحقيقة، يعد صدمة للمجتمع ولعاداته ومعتقداته، إنه فكرة لا يصح أن تنتشر بين أفراد المجتمع الصالح، إنما علينا أن نذكر الفضائل والحسنات، ونخفي الأخطاء والعيوب والنقائص، أي نتجمل ونزيف، وفكرة الاعتراف في مجتمعاتنا مرتبطة بفكرة الحلال والحرام.

لا يقبل الأدباء على كتابة أدب الاعتراف، لأن ذلك يتسبب في «جُرسة» وكسر للحدود والتابوهات، وانتقاص من هيبة ومكانة الأديب، وفقده احترام الآخرين.

لن نجد أدب الاعتراف في مدوناتنا العربية، لأننا نرفض الكشف والصراحة والتعري النفسي والوجداني أمام الآخرين، أحيلك إلى كل ما يكتب على صفحات الفيسبوك، لن تجد إلا التأنق، فلا ينقصنا إلا أجنحة الملائكة، فكلنا أنقياء طيبون، أما الاعتراف فهو يؤكد على ضعفنا وبشريتنا وارتكابنا الخطايا والشرور.

عندما نقرأ أدب الاعتراف في كتابات جان جاك روسو، أو أوسكار وايلد، أو أندريه جيد، أو بدلدوين، أو جان جنيه، وغيرهم، نجد أننا أمام كتابة تعترف بالنقائص، وتقدم تأملات الذات، وإعلائها، وليس للحط من قدرها، بل تقول إنها قادرة على المواجهة، وتعتز بتحديها للنفاق والكذب، أدب الاعتراف يحتاج إلى مبدع لديه شجاعة المواجهة، ومواجهة النفس أولًا، ومواجهة المجتمع ثانيًا، يساعد الكاتب على هذا، المناخ أو البيئة الثقافية والتربية الحاضنة، فهي التي تثمن الاعتراف وتقدره. والدافع هو التخلص من الخوف والخجل.

كيف يسمح لكاتب عربي أن يكتب أدب الاعتراف على مدونة عربية؟

إذا كان يتحاشى الكتابة الورقية في هذا اللون الأدبي، فإن الكتاب له متلقوه، وهم قله في وطننا العربي، بضعة آلاف من النسخ، تطبع، وتوزع هنا أو هناك، أما المدونة فهي مفتوحة للجميع، لكل من يتصفح على وسائل السوشيال ميديا، وهم بالملايين، أي أن الفضيحة تصبح « بجلاجل»!، وتنهال التعليقات، والسخرية، والشتائم على الفور، فأين هذا الكاتب الذي يقوى على ذلك؟

منذ سنوات قدمت الإذاعة المصرية برنامجًا بعنوان «اعترافات ليلية». كان يذاع في وقت متأخر من الليل. أعتقد أن اختيار الوقت كان مقصودًا، فلأجل أن لا يكون البرنامج جماهيريًا، ويواجه انتقادات، رغم هذا، فقد صوبت إليه سهام النقد من قبل بعض الأقلام، التي اعتبرته برنامجًا يحض على الرذيلة.. وبعد فترة توقف البرنامج!.

وأذكر أن إحدى الكاتبات تحدثت في ندوة عن تجربتها الشخصية، فلاقت هجومًا عنيفًا وصل حد التجريح، فآثرت الابتعاد عن الوسط الثقافي. هذا هو جزاء كل من يتخطى حدود المقبول في مجتمعاتنا العربية.

كتب بعض مبدعينا أدب الاعتراف في صيغتين: الأولى روايات مثل «المرايا» لنجيب محفوظ. كل شخصيات الرواية التقى بهم محفوظ، وهم شخصيات حقيقية، قدمهم، وقدّم رأيه وموقفه منهم، كذلك ما فعله الطيب صالح في «موسم الهجرة إلى الشمال» وأحمد إبراهيم الفقيه في ثلاثيته، أما الصيغة الثانية فتتمثل في السيرة الذاتية كما هو الحال في «أوراق العمر» للويس عوض الذي تحدث فيها عن علاقته بأفراد أسرته: بأبيه وأخيه الأصغر وإخوته، كشف لويس عوض الكثير من الأمور، وخصوصًا علاقته المتوترة بأبيه. وكتب محمد جبريل سيرته الذاتية في «حكايات عن جزيرة فاروس» و«أيامي القاهرية» و«الحياة ثانية»، و«مقصدي البوح لا الشكوى» وجمال الغيطاني في «التجليات»، و«أيام الحصر»، وسيرة شكري عياد، «ذكريات» رفعت السعيد، و«بيضة النعام» لرؤوف مسعد، و«رأيت رام الله» لمريد البرغوثي. الاعترافات تأتي في ثنايا العمل الإبداعي وليست مقصودة لذاتها، لا يمكن - بالطبع- أن نغفل «الأيام» لطه حسين، و«عصفور من الشرق» و«سجن العمر» و«من ذكريات الفن والقضاء» لتوفيق الحكيم، و«أنا» و«عرفت هؤلاء» للعقاد و«حياتي» لأحمد أمين.. وما كتبه ميخائيل نعيمة، وأحمد فارس الشدياق، وغيرهم.



نهاد ويشو

لم تجرؤ المرأة العربية أن تكتب «أدب الاعتراف»، وإن يجدر بنا التوقف عند مذكرات الأميرة العمانية «وليم» - باللغة الألمانية - التي تتأرجح بين السيرة الذاتية والاعتراف.

من الصعب أن نجد كاتبة تهبنا أدب الاعتراف، سنظل لسنوات ندور في فلك كتابة السيرة الذاتية، ما كتبته فدوى طوقان، ورواية كوليت خوري «ليلة معه»، وما نشرته غادة السمان من رسائل متبادلة بينها وبين الروائي والمناضل الفلسطيني غسان كنفاني، وكتابات ديزي الأمير عن علاقتها بالشاعر خليل حاوى، و«مذكرات طبيبة» لنوال السعداوي، و«حملة تفتيش - أوراق شخصية » للطيفة الزيات، وكتابات صافيناز كاظم وفاطمة المرنيسي.

في رأيي فإن كتاب «بلا حشومة في الجنسانية النسائية في المغرب» من أدب الاعتراف، الكتاب من تأليف سمية نعمان جسوس، وترجمة وتحقيق عبدالرحيم خزعل، يتناول اعترافات نساء مارسن الجنس خارج مؤسسة الزواج، وكيف واجهن مشكلات من قبل فقدان العذرية، والحمل، ورفض اعتراف الأب بابنه، وكيفية إعالة أبنائهن، وعدم تقبل أسرهن لهن، وطرق الخداع المتبعة لليلة الزفاف، وكيفية ملاحظة الأم أن ابنتها تمارس الجنس دون فقدان غشاء البكارة إلخ، الكتاب طبع منه أكثر من ثلاثين طبعة بالمغرب، منذ أن صدر في 2003. على الرغم من أن الكتاب يقدم اعترافات نساء بائسات، تعيسات، فإنه كتب بأسلوب مرح، بذل فيه جهد كبير لاستنطاق الحالات، دون كذب أو تجميل، فضلًا عن التجميع، والكتابة، والتحليل، واستخلاص النتائج.

لعل الكاتبات النسويات كن أكثر انفتاحًا، للنهل من تجاربهن الحياتية، والحديث عن ذواتهن، وتقديم بعض الاعترافات، أشير إلى كتابات حميدة نعنع عن تجربة السفر والترحال في روايتها «الوطن في العينين»، وما كتبته علوية صبح في روايتها «اسمه الغرام» عن سيرة والدتها التي عانت تجربة الزواج صغيرة بغير إرادتها، ثم عشقها لشاب آخر، ومعاشرته معاشرة الأزواج، ونبذ أسرتها لها، ثم زواجها ممن أحبت، وفقدانها هذا العاشق في حادث أليم. تعترف الكاتبة في أحد الحوارات الصحافية أن أمها لامتها لأنها قدمت سيرة حياتها على أنها رواية، وقالت «هذه سيرة حياتي». كانت الأم أكثر شجاعة من ابنتها الكاتبة المرموقة، واجهت المجتمع بتفاصيل حياتها عاشت بالصدق مع نفسها، رفضت الزيف، وارتضت حكم المجتمع عليها.

وهناك بعض الأعمال التي تلامس أدب الاعتراف، مثل رواية «بنات الرياض» بما تثيره من مشكلات تواجه جيل الشباب، وإفادته من وسائل الاتصال الحديثة، في تلقي الرسائل، والرد عليها.

لا أتصور أن الكاتبة العربية سيتاح لها أن تكتب أدب الاعتراف، أن تكتب عن حياتها بصدق، فهي تعاني من ضغوط شديدة، السطوة الذكورية تمنعها من البوح، والكشف، وتعرية المستور، المجتمع لا يبيح للرجل أن يعترف، لقد تندر البعض من زواج لطيفة الزيات برشاد رشدي، كان السؤال لماذا؟ وحين جاءت إجابتها عبر أوراق شخصية «الجنس أسقط روما» كانت صادقة في ما قالته. هذه هي الحقيقة دون تجميل أو زواق.

كاتبة من مصر



القناع سبيلا إلى البوح

محمد آيت ميهوب

عدّ تضمين الكاتب العربي نصه الروائي عناصر من حياته الحقيقية مظهرا من مظاهر التقنع والتخفي. وعلى هذا الأساس اعتبرت الرواية السيرذاتية العربية سيرة ذاتية مقنّعة، وقرئت روايات من قبيل «إبراهيم الكاتب» للمازني، و«سارة» للعقاد، و«الحي اللاتيني» لسهيل إدريس، و«التجليات» للغيطاني، و«ثلاثة وجوه لبغداد» لغالب هلسا وغيرها، سيرا ذاتية مكبوتة مقموعة تتوكأ التخييل الروائي لتخفي ما عاشه الكتّاب فعلا لا رواتهم التخييليون. ومطمح هذه المقالة أن تناقش هذا الرأي النقدي الذي سار مسار المسلمات، وتبيّن تعدد وجوه هذه المسألة وتشابكها، وتكشف أنّ القناع وإن كان يطلب للحماية، فإنّ له قدرة على التعرية ودفع الكاتب إلى الاعتراف وحسن اكتشاف الذات.

لعلّ أهمّ وظائف القناع توفير الحماية لمن يكتب قصّة حياته وحياة ذويه وأحبابه. فمن شأن القناع أن يقيم حاجزا بين الأحداث المرويّة وحياة المؤلّف الحقيقيّة، فيضمن له ولمن يحيطون به قدرا من الصيانة والستر يقيه ويقيهم من الافتضاح والهتك. وعلى عكس السيرة الذاتيّة، يمنح المتخيّل الروائيّ الكاتب فضاء من الحريّة وسيعا. وتتجاوز هذه الحريّة النصّ لتتوسّط علاقة الكاتب بالقارئ، إذ تضمن الرواية للكاتب انفراده بوجوده التاريخيّ الشخصيّ في استقلال عن النصّ والقارئ. فبفضل الراوي التخييليّ، يستطيع الروائيّ أن يخلق عالما روائيّا مشاكلا للواقع دون أن يضطرّ إلى أن يبرّر للقارئ خياراته ويدافع عن مواقف شخصيّاته، إذ حمل الرّاوي عبء ذلك كلّه. أمّا كاتب السيرة الذاتيّة، فإنّ تعهّده برواية قصّة حياته الشخصيّة، يجعله في نظر القارئ المسؤول الأوّل المباشر عن النصّ ومضمونه. ذلك أنّه قبل طوعا أن يتحمّل هذه المسؤوليّة وحده وأن يعرض شخصيته عارية أمام الجمهور مع كلّ ما يحفّ بهذا العرض من مخاطر. وليس يعني ذلك طبعا أنّ الرواية فضاء آمن من الرقابة، يوفّر الحماية الكاملة من سوء الفهم والاتّهام. فالواقع يكذّب هذا الأمل الذي ينتظره الكاتب من الرواية. وتاريخ كل من الروايتين الغربيّة والعربيّة معا من «فلوبير» إلى «نجيب محفوظ» و«حيدر حيدر» مليء بأمثلة قاسية ممّا قد يتعرّض له الروائيّ بسبب ما يكتب من المحاصرة والمحاكمة وحتّى التحريض على القتل.

ومع ذلك فإنّ سخط السلطة الدينيّة أو النظام السياسيّ أو المجتمع ينصبّ على الروائيّ حين يقترب من الدّين أو السياسة أو الأخلاق، بوصفه مبدعا لأثر أدبيّ تخييليّ يحسب له حساب في إفساد المعتقد أو التّأليب على صاحب السّلطان أو نشر سوء الخلق، ولا ينصبّ عليه بوصفه الممثّل الواقعيّ للعالم الروائيّ التخييليّ. فإذا كان البطل في الرواية ملحدا فلا يعني ذلك أنّ الكاتب بالضرورة ملحد، وقد تمنع الرواية من التداول ولكن دون أن يحاسب الكاتب على عقيدته الدينيّة. وإذا ما قام العالم الروائي على اختراق المحظور الديني والأخلاقي في ما يهمّ الجنس، فقد تصادر الرواية «حفاظا على الأخلاق العامّة» ولكن لا يحاسب الكاتب بوصفه المخترق الحقيقيّ للأخلاق، الآثم الفعلي في النصّ. فمهما تكن شدّة الرقابة ومهما تكن قراءة السلطة أو المجتمع عدائية سطحيّة في ربطها بين النصّ الروائيّ وصاحبه، يظلّ المتخيّل الروائيّ مع ذلك، قادرا على أن يضمن مسافة فاصلة بين النص والواقع التاريخيّ وبين الشخصيّة الروائيّة وخالقها الكاتب. وإذا ما حوسب الكاتب فإنّما يحاسب لأنّه خلق تلك الشخصيّة لا لأنّه اعتقد ما اعتقدت في الرواية من آراء دينيّة أو تمرّد مثلها على ما تمرّدت عليه من نظم سياسيّة أو اجترح ما اجترحت هي من آثام أخلاقيّة وعاش ما عاشت من تجارب جنسيّة.

للرواية إذن مقدرة عالية على المباعدة بين النصّ وشخصيّة المؤلّف وحماية حياته الخاصّة ومواقفه الدينيّة والسياسية من التعرّي والافتضاح. وقد يصل هذا التباعد إلى حدّ التنافر التام بين الروائيّ وبطله وبين حياته وأحداث الرواية. وليس «بلزاك» المنتصر للأرستقراطيين في الواقع، السّاخر منهم في رواياته مثالا فريدا على ذلك. فلطالما انقلب الروائيّ في نصه على شخصيّته الاجتماعية ليبتدع شخصيّات بعيدة عنه ومال إلى رؤى للعالم غريبة عمّا عرف عنه في الواقع. وما بالأمر النّادر أن تشهد علاقة الكاتب بنظم المجتمع ومواضعاته وطابوهاته تحوّلا جذريّا في الرواية. فكثير من الكتّاب المتديّنين، المطمئنّين إلى معتقداتهم، أبدعوا شخصيّات قلقة تنزع إلى التصادم مع الدّين، وكثير ممن كانوا في وفاق مع النظام السياسي، تمرّدت عليهم شخصيّاتهم واتّخذت من السلطة غير ما اتّخذوا من مواقف...

على نقيض الروائيّ، يجد كاتب السيرة الذاتيّة نفسه محروما من الحماية التي توفّرها الرواية، مجبرا على أن يعرّي نفسه أو يصمت. فبغضّ النظر عن صدق كاتب السيرة الذاتيّة أو كذبه، فإنّ التزامه بالميثاق السيرذاتيّ يجعل كل ما يرويه عن نفسه دليلا إلى شخصيّته ووثيقة يمكن أن يحاسب عليها ويساءل عنها وقد تغيّر نظرة معاصريه إليه. ولذلك فإنّ كلّ اقتراب من المحرّمات الدينية والسياسية والأخلاقية في السيرة الذاتيّة عمل حرج ومجلبة للشكوك وقفز إلى المجهول، إذ لا يمكن أن يتخيّل الكاتب لا سيّما إذا كان شخصيّة مشهورة من أيّ المواقع يمكن أن تنطلق إليه السهام بدءا من العائلة فالأصدقاء والصحافة وممّن عرف من الأدباء والسياسيين وممّن لم يعرف أيضا. ويكفي أن نتذكّر هنا الضجّة الكبيرة التي أحدثها اعتراف نجيب محفوظ بتردّده قبل الزواج، على دور البغاء السريّ في القاهرة. ولعلّه ليس من باب الصّدفة أن عدّ حديث الكاتب عن علاقته بالدّين والجنس والسياسة محرارا تقاس به درجة نزاهته وتحدّد على أساس جرأته والتزامه الحقيقة قيمةُ سيرته الذاتيّة.

على أنّ كاتب السيرة الذاتيّة سواء اعترف بالحقيقة أو تستّر، لا يسلم في كلتا الحالتين من انتقاد النّاس. فإذا اختار أن يقول كلّ شيء في ما يهمّ الجنس، فإنّه واقع لا محالة، لا سيّما إزاء أقاربه، موقع الاتّهام والمساءلة وغالبا ما ينظر إليه على أنّه مثال أخلاقيّ أعلى تهاوى وسقط. وإذا اختار أن يقول حقيقة آرائه السياسية ومواقفه من النظام الحاكم، فإنّه سيجلب لنفسه غضب السّلطة ومحاصرتها إيّاه، هذا إن سمح للكتاب أن يرى النور أصلا. أمّا إذا اختار الكاتب أن يتجنّب «المحرّمات» فيبرز خضوعه للسلطة الدينية والسياسية والأخلاقية، وهو ما قد يكون حقيقة فعلا، فإنّ أغلب القرّاء سيصابون بخيبة أمل. فستبدو لهم حياة المؤلّف عاديّة لا بطولة فيها، ولن يجدوا فيها من التمرّد والتحدّي والفوضى ما يؤهّلها لتكون موضوع سيرة ذاتيّة يقبل عليها القرّاء.

لهذا ربما وفرّت الرواية بما تتيح من فرص للتخفّي والتقنّع، فضاء مناسبا للحديث عنّ الذّات في حقيقتها وجوهرها، بآثامها وآلامها وعقدها دونما خشية من الافتضاح والتعرّي. فقد حمل الراوي عن المؤلّف وزر كلّ ما أتى البطل من «كبائر» واجترح من آثام.

على هذا النّحو تبدو الرواية الملاذ الذي لجأ إليه الكاتب العربيّ لتدوين قصّة حياته وتجاوز العوائق النفسية والاجتماعية والحضارية التي تحول دونه وصياغة هذه القصّة في نصّ سيرذاتيّ صريح. وبذلك كانت وظيفة المتخيّل الروائيّ بما يوفّر من أقنعة، سدّ نقائص الواقع وتلبية حاجة المؤلّف إلى الحرية الغائبة وحمايته وصيانته من الرقيب الذاتي والخارجي معا. أمّا فضل القناع الروائيّ على الأدب فهو فتح منفذ يستطيع به جنس السيرة الذاتيّة وإن على سبيل الاستعارة والمواربة أن يفتكّ له موقع قدم في ساحة الأدب العربيّ.

وهم القناع

بيد أنّ العودة إلى الروايات السيرذاتية العربية وقبول تجديد النظر في قضيّة القناع فيها بعد أن غدت مسلّمة محسوما أمرها، يكشفان لنا أنّ كلّ مظاهر التقنّع تجاورها وتداخلها


محمد ظاظا

وتراحمها شواهد على نزوع مؤلّفي الرواية السيرذاتيّة إلى التعرّي والافتضاح والتخلّي عن غطاء المتخيّل الروائيّ لكشف الذّات ورواية قصّة الأنا. ومن شأن ذلك أن يدعونا إلى النظر إلى القناع في الرواية السيرذاتيّة نظرة نسبيّة وإعادة البحث عن دوافع الكاتب إلى اختيار الرواية بديلا للسيرة الذاتيّة ووضع ما سلّم به عدد من النقّاد موضع شكّ وسؤال: فهل إنّ الرواية السيرذاتيّة لا تزيد فعلا عن أن تكون مجرّد سيرة ذاتيّة مقنّعة؟

إنّ القناع في الرواية السيرذاتيّة قناع شفيف كشّاف يفضح أكثر ممّا يستر ويبرز أكثر ممّا يخفي. فالحدود تبدو ضبابيّة زلاّقة بين القناع ونزع القناع، وبين الهروب والمواجهة، والتخفّي والتجلّي، والتستّر والبوح. وإذا كان هذا الاستنتاج لا يعني بالمرّة أنّنا ننكص على أعقابنا وننفي ما كنّا قد أثبتناه سابقا من أهميّة القناع في الرواية السيرذاتيّة، فإنّه يؤكّد ما لمسناه في نصوص الرواية السيرذاتية من تأرجح قلق ونوسان لا يكلّ بين الظهور الخفيّ والخفاء الظّاهر.

يدفعنا هذا الرأي إلى أن نعيد النظر في ما توصّل إليه كثير من النقّاد من اعتبار الرواية السيرذاتيّة العربيّة سيرة ذاتيّة مقنّعة. فأحد وجوه الخطأ في هذا القول ليس الحديث عن صلة الرواية السيرذاتيّة بالقناع وإنّما النظر إلى القناع على أنّه مطلق ثابت. لكنّ الحقيقة التي قادتنا إليها النصوص هي عكس هذا الحكم تماما. فرغم أنّ مبدأ أيّ مشروع روائيّ سيرذاتيّ والأسّ الذي ينهض عليه هما المواربة والتقنّع والحديث عن الذّات داخل غطاء المتخيّل، فإنّ المسار الذي يتّخذه هذا المشروع في ما بعد داخل السّرد ليس غير نزع الأقنعة والانعتاق من المتخيّل إلى شفافيّة الإحالة المرجعيّة. فلعلّ من الأسلم أن نصف الرواية السيرذاتيّة بأنّها الرواية التي تضع القناع لا لتثبته بل لتقتلعه وتدكّ الحواجز بين العالم التخييليّ والعالم المرجعيّ.

إنّ القناع متاح لكاتب قصّة حياته سهل الوصول إليه منذ أن يختار التخييل الروائيّ أداة للتعبير. فكلّ أدوات الكتابة الروائيّة من الميثاق الروائيّ والراوي إلى الشخصيّات والأحداث والأطر، كفيلة بأن توفّر الغطاء الذي يستطيع المؤلّف أن يختفي وراءه فلا يقع له القارئ على أثر ولا يأخذه أيّ ارتياب في بعد المسافة بين



على نقيض الروائيّ، يجد كاتب السيرة الذاتيّة نفسه محروما من الحماية التي توفّرها الرواية، مجبرا على أن يعرّي نفسه أو يصمت. فبغضّ النظر عن صدق كاتب السيرة الذاتيّة أو كذبه، فإنّ التزامه بالميثاق السيرذاتيّ يجعل كل ما يرويه عن نفسه دليلا إلى شخصيّته ووثيقة يمكن أن يحاسب عليها ويساءل عنها وقد تغيّر نظرة معاصريه إليه. ولذلك فإنّ كلّ اقتراب من المحرّمات الدينية والسياسية والأخلاقية في السيرة الذاتيّة عمل حرج ومجلبة للشكوك وقفز إلى المجهول



الشخص التاريخيّ كاتب النصّ، والشخصيّة الروائيّة بطلة الأحداث. ولهذا أمكن بيسر للرواية التاريخيّة مثلا بفضل القناع الروائيّ تعمّد الإسقاط التاريخيّ والحديث عن الحاضر في لبوس من الماضي وسرد أخبار الذّات متلفعة بقصص من أقاصيص الماضين.

وليس ذلك بمقصور على الرواية التاريخيّة فمن اليسير جدّا على كلّ روائيّ أن يتحدّث عن نفسه وعن أشخاص يعرفهم في الواقع دون أن يتفطّن إليه ويفتضح أمره بشرط أن لا يفضح هو نفسه ويحافظ على صرامة القناع.

أمّا كاتب الرواية السيرذاتيّة فلا شيء أحبّ إليه من أن يبثّ الإشارة تلو الإشارة دالاّ على حضوره في النصّ، ولا أمتع عنده من أن يراكم بين يدي القارئ القرائن التي تهدي إليه وتعرّيه وهو في ذلك لا يبخل ولا يقتصد وكأنّ أكبر خشيته أن لا يفطن إليه القارئ فيهمل اقتفاء أثره. إنّنا ونحن نقرأ الروايات السيرذاتية العربية، نكاد نسمع أصوات المؤلّفين وهي تتعالى همسا أحيانا وجهرا أحيانا أخرى، تخترق حجب المتخيّل وتهتك أستاره لتدلّنا إلى أصحابها وتدعونا في رفق يخالطه إلحاح إلى أن نغادر نحن القرّاء كذلك سديم المتخيّل ونخرج منه وإن إلى حين، إلى العالم المرجعيّ الواقعي. فليس القناع في حدّ ذاته هو بغية الروائيّ السيرذاتيّ بل وهم القناع. لذلك فما إن يزرع في أذهاننا الوهم بأنّ النصّ قائم على التقنّع حتّى يسارع فيأخذ بأيدينا لننزع معه القناع ونرى الوجه الحقيقيّ.

فطلب الحماية من المتخيّل الروائيّ واتّقاء التعرّي وهما السببان اللذان تؤوّل على أساسهما الرواية السيرذاتيّة ليسا مطلقين ثابتين. ذلك أنّ الروائيّ السيرذاتيّ يعشق دائما التأرجح بين حبل المتخيّل وحبل المرجع والقفز من سجلّ إلى آخر، وهو إلى ذلك في علاقته بالطّابوهات يتوسّل الكتابة الروائيّة غطاء يحمي شخصيّته التاريخيّة من الافتضاح ويمنع به القرّاء من محاسبته على مضمون النصّ، لكنّه لا يلبث أن يسرّب من الإشارات والقرائن ما يحرّض القارئ على تجاوز المتخيّل إلى الواقع وتأويل الأحداث على أنّها اعتراف ذاتيّ.

يبدو لنا إذن أنّ تفسير اللّجوء إلى الرواية بديلا للسيرة الذاتيّة بطلب الحماية واتّقاء المجتمع والأعراف والسلط والنواميس، مسألة في غاية النسبيّة. فذلك يفترض أنّ الرواة لا يألون جهدا لإخفاء الكتّاب وإحاطة وجودهم بالسريّة التامّة. إلاّ أنّ النصوص تخبرنا بما يناقض ذلك تماما. فلعلّ القناع الحقيقيّ هو ذاك الذي يضعه المؤلّف قبل تخطّي عتبة الكتابة الروائيّة، وهو بين الناس صامتا أو متحدّثا عن نفسه حديثا كلّه مواربة وزيف وكذب. أمّا لحظة الكتابة، لحظة الاختفاء داخل التخييل، فهي لحظة الصدق ونزع الأقنعة. ولعلّ ما يبدو لنا في الوهلة الأولى ونحن نكتشف أنّ الرواية رواية سيرذاتيّة، تقنّعا وتقيّة وطلبا للحماية، ليس في الحقيقة غير وهم أدرجتنا فيه ألاعيب هذا الجنس الروائي.

وإذا ما خرجنا عن إطار الرواية السيرذاتيّة العربيّة ونظرنا في نظيرتها الغربيّة، فهل يمكن لنا حقّا ونحن نقرأ «آلام فيرتر» لغوته و«البحث عن الزمن الضائع» لبروست و«صورة الفنان في شبابه» لجيمس جويس أن نقرّ بأنّ هذه الروايات التي تعجّ بمعلومات مرجعيّة وافية عن مؤلّفيها، قد كتبت فقط بحثا عن الأمان ومداراة للمجتمع؟؟

تبدو الإجابة أميل إلى النفي. فما كان لهؤلاء الكتّاب لو أرادوا مجرّد الحماية فعلا أن يدعوا رواتهم يكشفونهم ويبالغون في الإشارة إليهم. والأصوب عندنا أنّ القناع في الرواية السيرذاتيّة قناع مضاعف ذو طبقات بعضها فوق بعض فيعسر تبيّن الوجه الحقيقيّ، إذ تقوم الرواية في المنطلق قناعا للسيرة الذاتيّة ولكن ما إن نشرع مع الكاتب في ارتداء هذا القناع حتّى نجده يحتوي قناعا آخر به ينزع السيرذاتيّ إلى طرد المتخيّل الروائي، باعثا في القارئ الوهم بأنّ الأحداث ليس مجالها الرواية بل الحياة. فتلتبس علينا السبل ولا ندري أيّهما يحمي الآخر ويصونه. وبذلك يكون القناع ركنا أساسا في خطّة الرواية السيرذاتيّة المتلاعبة بالحدود، المتأرجحة بين المرجعيّ والتخييلي، الممتنعة عن أن تمسك وتضبط فما إن تبرم عقدا للقراءة حتّى تخلّ به وتبرم عقدا ثانيا فثالثا...

ومع ذلك حتّى لو قلّلنا من أهميّة طلب الحماية سببا في كتابة الرواية السيرذاتية، فإنّ السؤال يظلّ قائما ملحاحا: لماذا يترك كاتب قصّة حياته السيرة الذاتيّة ويلوذ بالرواية؟ ولماذا يتّخذ الكاتب التخييل الروائيّ قناعا ولا يتحدّث عن نفسه في بيان لا لبس فيه وصراحة لا مداورة فيها؟



تبدو الرواية الملاذ الذي لجأ إليه الكاتب العربيّ لتدوين قصّة حياته وتجاوز العوائق النفسية والاجتماعية والحضارية التي تحول دونه وصياغة هذه القصّة في نصّ سيرذاتيّ صريح. وبذلك كانت وظيفة المتخيّل الروائيّ بما يوفّر من أقنعة، سدّ نقائص الواقع وتلبية حاجة المؤلّف إلى الحرية الغائبة وحمايته وصيانته من الرقيب الذاتي والخارجي معا. أمّا فضل القناع الروائيّ على الأدب فهو فتح منفذ يستطيع به جنس السيرة الذاتيّة وإن على سبيل الاستعارة

الحاجة إلى القناع

نجيب عن هذين السؤالين بالعودة مرّة أخرى إلى الأطروحة التي تعرّف الرواية السيرذاتيّة بأنّها سيرة ذاتيّة مقنّعة. فأصحاب هذه الأطروحة ينطلقون من مسلّمتين واضحتين: أولاهما التسليم ضمنيّا على سبيل التعريف بالسّلب، بأنّ السيرة الذاتيّة على عكس الرواية، خلو من الأقنعة، بريئة منها. أمّا الثّانية فالإقرار بأنّ اللجوء إلى القناع الروائي إجبار لا اختيار فلو أمكن لكتّاب الرواية السيرذاتيّة الاستغناء عن القناع لفعلوا. وهاتان المسلّمتان جديرتان بالتأمّل والنقد والنقاش.

لقد عدّ مبدأ التطابق أهمّ عناصر الإحالة المرجعيّة في السّيرة الذاتيّة وأبرز مميّز لها من الكتابة التخييليّة. ولئن كان من اليسير جدّا أن تضمن السّيرة الذاتيّة التطابق في الاسم بين المؤلّف خارج النصّ وذاته الماضية داخل القصّة، فإنّ التطابق في الشخصيّة أمر عسير المنال بل هو أقرب إلى الوهم والتمنّي منه إلى اليقين والتحقّق.

فلو أعدنا تأمّل مسلمة التطابق بين الذّات الكاتبة والذّات المتحدّث عنها في السيرة الذاتيّة، لأمكننا أن ننظر إلى العلاقة بين مبدأ التطابق وطبيعة الكتابة السيرذاتيّة المرجعيّة في اتّجاه مخالف لما هو سائد. إذ يبدو لنا أنّ السيرة الذاتيّة لا تستمدّ انتماءها إلى الكتابة المرجعيّة من ثبات مبدأ التطابق بل ربّما كان الأصوب أنّ مبدأ التطابق قد التصق بالسيرة الذاتيّة واستقرّ مكوّنا أساسيّا من مكوّناتها بعد أن تسلّل من مسلّمة طبيعة السيرة الذاتيّة المرجعيّة نفسها. فهو نتيجة لها وليس سببا فيها. ذلك أنّ التسليم بأنّ السيرة الذاتيّة كتابة مرجعيّة خالصة يسّر بل يستلزم الظنّ بأنّ من يصنع الكتابة ومن يصنع الحياة ذات واحدة لا انفصام لها.

ولا شكّ في أنّ وهم التطابق يجد سندا له في إحدى الأفكار العامّة الشّائعة التي أسهم التحليل النفسيّ عند فرويد في تثبيتها، وتقوم على الاعتقاد بأنّ الذّات محتوى نفسيّ وذهني يكتمل في زمن الطّفولة ثمّ يثبت إلى الأبد وليس من دور للتّحليل النفسيّ إلاّ كشف الشخصيّة الأصل بنفض الغبار عن ركام الذّكريات.

وهكذا فكما يسعى المحلّل النفسيّ إلى وضع يده على أسباب علل المريض بتنشيط ذاكرته

ناقلا إيّاه في رحلة زمنيّة بعيدة إلى أولى سنوات طفولته منقّبا عن العوامل اللاّواعية في تكوينه النفسيّ، يعتقد كاتب السّيرة الذاتيّة أنّه إذ يستحضر ذكرياته عن حياته الماضية، ينقل إلى القرّاء معرفة «حقيقيّة» بذاته، مجيبا عن سؤال تنطلق منه كلّ سيرة ذاتيّة: من أنا؟

ولكن مهما عمل كاتب السيرة الذاتيّة على أن يكون وفيّا لماضيه ومهما كان حرصه كبيرا على الالتزام بالصّدق والنزاهة، فإنّ «الأنا» الذي سيرسم ملامحه ويروي قصّة وجوده لن يحيل إلى ذات واحدة معروفة تاريخيّا بل سيحيل إلى ذاتين على قدر مهم من التباعد والاختلاف، لأنّ «الأنا» حتّى في السيرة الذاتية هو دائما شخص آخر.

فالتباعد الزمنيّ بين لحظة الكتابة ولحظة الحياة، وهو خصيصة كلّ مشروع سيرذاتيّ، ليس مجرد عدد من السنين كبر أو ضؤل فحسب، بل هو إلى ذلك تباعد في الأهواء والأفكار والمشاعر والرؤى والأحكام، هو تباعد في الهويّة والشخصيّة، يجعل من باب المجاز أن نتحدّث عن شخص واحد فقط فاعل في السيرة الذاتيّة. ويكفي لفهم ذلك أن نتذكّر حقيقة هي على بساطتها بالغة الدلالة على هذا التباعد، ألا وهي أنّ من يتحدّث في السيرة الذاتيّة كهل متقدّم في السنّ عادة بينما المتحدّث عنه طفل أو شابّ في مقتبل العمر. يؤكّد لنا ذلك كلّه أنّ الخطاب السيرذاتيّ، رغم ما يتعهّد به من صدق ونزاهة، خطاب خادع يوهم بالتوحّد بينما جوهره التعدّد ويطلب منّا التسليم بالتطابق في حين أنّ الاختلاف حقيقته. فعماد السيرة الذاتيّة كعماد النصّ التخييلي شخصيّة من ورق هي وليدة الكتابة لا الحياة، وما إن ينوي كاتب السيرة الذاتيّة نزع القناع ويقتحم غمار الكتابة حتّى يجد نفسه يضع فوق القناع قناعا ويتّخذ لنفسه قرينا وليس له إلى نقل معرفة صادقة بالذّات دون ذاك القناع وذاك القرين سبيل. فما ظنّه وجها حقيقيّا كامنا تحت القناع إن هو إلاّ فراغ وصورة هلاميّة من وجه قديم ومجموعة متداخلة من الوجوه والأقنعة، ولم تلبث ذاته التي حسب أنّه سيروي قصّة وجودها ويبوح بحقيقتها كاملة أن ظهرت له شخصا آخر لا تختلف علاقته به حين يقصّ سيرته اختلافا كبيرا عن علاقته بشخصيّة قصصيّة ما. ولا يستطيع التصريح بالاسم العلم إنقاذ الكتابة السيراذاتيّة من هذا الانفصام المؤلم بين أنا الكاتب والأنا المتحدّث عنه، ولا تحطيم الأقنعة المتراكمة فوق الوجه وتحته.

للسيرة الذاتيّة إذن أقنعتها تلازمها كما يلازمها ميثاقها الائتمانيّ المرجعيّ وإنّ ما تدّعيه السيرة الذاتيّة من تطابق بين أعوان السرد الثلاثة أمر لا تحقّق له إلاّ على سبيل المجاز. فما إن يقرّ المرء بأنّه سيقول حقيقته ويروي قصّته ويشتقّ من ذاته الماضية أنموذجا وشخصيّة سرديّة، حتّى يحدث ما لا بدّ منه وهو ذلك التباعد القسريّ بين الأنا الراوي والأنا المتحدّث عنه ويكتشف المؤلّف أنّ القناع لم يسقط، ويجد نفسه على حافّة التخييل.

تقودنا هذه النتيجة إلى مناقشة المسلّمة الثانية القائمة على فكرة أنّ القناع في الرواية السيرذاتيّة اضطرار لا اختيار، فلو أمكن لمؤلّفها نزع القناع وكتابة سيرة ذاتيّة صريحة لفعل. فبالإضافة إلى ما رأيناه لدى مناقشة المسلّمة الأولى من أنّ المؤلّف ليس بمنجاة من القناع حتّى لو كتب سيرة ذاتيّة لا مواربة فيها، نذكّر بما توصّلنا إليه من قبل من دحض اختزال أغلب النقّاد وظيفة القناع في الرواية السيرذاتيّة في طلب التقيّة والاحتماء من السلطة الدينيّة والسياسية والاجتماعية. فقد بيّنا أنّ الأمر لو كان على هذا النّحو خالصا، لما كانت الرواية السيرذاتيّة أكثر أجناس الرواية نزوعا إلى التعرّي والكشف. والذي نذهب إليه الآن ونحن نناقش هذه المسلّمة هو أنّ وظيفة القناع في الرواية السيرذاتيّة، وإن لم نستطع طبعا تخليصها من طلب التقيّة، فإنّها أوسع من ذلك مدى وأبعد شأوا.

أولى المهمّات التي يتكفّل القناع بتحقيقها، هي مهمة فتح باب التخييل وإيصال الكاتب إلى رحاب الرواية. فالقناع عنصر أساسيّ ضمن العناصر المكوّنة لهويّة النصّ التخييليّة به يؤكّد المؤلّف الميثاق الروائيّ ويحقّق التباعد بينه وبين عالمه الروائيّ وبه كذلك يدير لعبة النوسان بين المرجعيّ والتخييليّ.

المهمّة الثانية هي منح المؤلّف فضاء للتحرّر والانعتاق من حدود ذاته الضيّقة المعهودة المستنفدة اجتماعيّا، ليبعث كائنا جديدا وشخصا آخر يقترب من الشخص الأوّل ويختلف عنه في ماضيه وطفولته وفي جسده وفي أعماق نفسه وفي صلاته بالآخرين. إنّ القناع قادر على أن يحقّق حلما طالما راود الإنسان منذ القدم، الحلم بالتنكّر والاختفاء وسط الناس على مرأى منهم ومسمع، والحلم باستعارة وجوه الآخرين وأصواتهم وملامحهم وأعمارهم. ولعلّ تقنّع الروائيّ السيرذاتيّ وجه من وجوه تقنّع القاصّ عامّة. ففعل القصّ في جوهره فعل تقنّع وحلول في الآخرين. ويكفي أن نستحضر صورة الراوي الشفويّ سواء أكان أبا يقصّ على ابنه حكاية أو جدّة تروي لأحفادها قصص ألف ليلة وليلة أو راويا شعبيّا محترفا يمتهن القصّ، فإنّهم كلّهم يعمدون كلّما ظهرت في القصّة شخصيّة جديدة، إلى تقليدها في صوتها وملامحها وحركاتها. لكنّ الروائيّ السيرذاتيّ لا يكتفي بالاختفاء عن الآخرين بل يرغب في أن يختفي عن نفسه كذلك وينفصل عنها، فينظر إليها عن بعد وتنظر إليه وكأنّهما شخصان لا وحدة لهما.

فهو يرغب دائما في أن يكون هو ذاته بطل الرواية وأن لا يكونه في الوقت نفسه، أن يهدي القرّاء إلى اكتشاف حضوره في العالم الروائيّ وأن يصدّهم في الآن عينه عن مطالبته بأن يكون حضوره صريحا، لا لبس فيه كما هو الحال في أدب السيرة الذاتيّة. وداخل هذه اللعبة يحتلّ القناع حجر الأساس. فهو مقصود لذاته يسعى الكاتب إليه سعيا لما يوفّر له القناع من إمكان تحرّر وانعتاق من حدود الهُويّة الذاتيّة القائمة قبل الكتابة، بخلق هويّة جديدة في الكتابة وبالكتابة. وبذلك فالقناع يعطي الرواية السيرذاتيّة خصوصيّتها الجوهريّة ويميّزها من السيرة الذاتيّة.

فكاتب السيرة الذاتيّة يسعى إلى أن يقصّ حكاية وجوده الفرديّ أمّا كاتب الرواية السيرذاتيّة فيروم بوضع القناع وابتداع



محمد ظاظا

شخصيّة القرين أن يخلق هذا الوجود خلقا آخر جديدا. ولعلّه بسبب من هذا نجد أنّ السيرة الذاتيّة يكتبها المرء عادة مرّة واحدة في حياته، أمّا الرواية السيرذاتيّة فتكتب عدّة مرات في حياة واحدة.

وأحد مظاهر تخلّص كاتب الرواية السيرذاتيّة من هويّته الحاضرة، عودته باستعمال ضمير الغائب عند سرد قصّة حياته، إلى الطّفل البعيد النائم في أعماقه. فيستعير منه طريقة الطّفل في التّعبير عن ذاته بإحلال ضمير «هو» محلّ «أنا». وإذا كان استبدال الطّفل أوّل تدرّبه على الكلام، ضمير «الأنا» بضمير «هو» دليلا على صعوبة ولادة الوعي بالذّات وعمق التمزّق الذي يحدثه الانفصال عن الأمّ، فإنّ هذا الاستبدال لدى الروائيّ الكهل، محاولة للتحرّر من إسار الذّات التي اكتسبها مع الأيّام وصاغ حدودها المجتمع والدّين والقانون ليوزّع ملامحه في ذوات أخرى عديدة، فيتسنّى له أن يروي من حياته ما يذكره وما لم يعد يذكره، ما يريد أن يبوح به وما لا يريد، ما هو واع به وما هو عنه غافل.

ومن مظاهر الحرّية التي يتيحها القناع، القدرة على تحدّي الموت والفقدان، إذ يغدو العالم الروائيّ التخييليّ مكانا للقاء الأموات من الأحبّة والإخوة والآباء، يعيدهم السّرد إلى العالم «أحياء يرزقون» وإن لبسوا وجوها جديدة واتّخذوا أسماء غير أسمائهم الأولى. فيكونون بحضورهم في النصّ، أعوانا للمؤلّف على استعادة جزء مهمّ من حياته، لا استعادة استذكاريّة إخباريّة كما هو شأن كاتب السيرة الذاتيّة بل استعادة إحيائيّة خلاّقة، تعجن الماضي بالحاضر وتصل بين الموت والحياة وبين الصوت والصدى.

غير أنّه لا بدّ من التنبيه هنا إلى أنّ القناع قد لا ينحصر في الشخصيّة الرئيسيّة بل قد تحمله، شخصيّات عديدة تتعاور كلّها على رسم ملامح ذات الكاتب. ولعلّ من شأن تعدّد الأقنعة أن يعود بالمنفعة على مشروع معرفة الذّات الذي يسعى الكاتب إليه. فإلى جانب أنّ هذا التعدّد يشبع في النفس حلم الإنسان الأزليّ بالتكاثر الذّاتي ومقاومة الموت والحلول في نفوس كثيرة وأمكنة متباعدة، فإنّه يساعد كذلك على تقصّي أبعاد الذّات في تعدّدها وتنوّعها وتناقضها. فتغدو كلّ شخصيّة مرآة تعكس للكاتب والقارئ وجها من وجوه الذّات. إنّ الاستعارة التي تنشئها الرواية السيرذاتيّة هي أنّ الوحدة لا تحقّق لها إلاّ بالانقسام وأنّ الاكتمال لا يتمّ إلاّ بالتشظّي. وبهذه الحركة التي يتلازم فيها الكسر بالجبر، تستمدّ الرواية السيرذاتيّة ميزتها.

فالقناع إذن ملازم لسعي الفرد إلى معرفة ذاته معرفة عميقة، إذ يوصله إلى ذاته الأخرى الثاوية تحت ركام سميك من النسيان والكبت واللاّوعي. وطريق المرء إلى ذلك أن يشتقّ من نفسه مرايا يرى فيها أشتاتا من ذاته الحقيقيّة البعيدة، تقوم الكتابة في ما بعد بسبكها وتجليتها. ولا غنى للمرء عن هذه المرايا إذا أراد أن يعرف نفسه. فالإنسان يرى الآخرين أكثر ممّا يرى نفسه وليس بمستطاعه أن يرى وجهه إلاّ بواسطة المرآة. فهي التي رسّخت في ذاكرتنا صورة وجوهنا وهي التي تمكّننا من أن نتأمّل ذواتنا ونخاطبها ونعاتبها ونبتسم لها ونكشّر.

كاتب وأكاديمي من تونس



دراما الأنا

مدونة الفضائح المغيبة

جيلالي عمراني

رأيت من الأفضل البدء بمصطلح رائع للأكاديمي العراقي عبدالله إبراهيم «مدونة الفضائح» وهو يكتب بشكل عميق عن أدب الاعتراف، وهو محق تماما بدليل ما تعرض له كتاب لويس عوض «أوراق العمر» من سحب بسبب الضجة التي أثارها رمسيس عوض وسماها «بفضائح» فهذا اللون الأدبي الذي يختلف عن السيرة الذاتية تماما، في الواقع يتيح للكاتب فرصة التطهر ومواجهة الذات بجرأة غير عادية.

ظلت الكتابة عن الذات والتجارب العميقة والذاتية في الأدب العربي من الممنوعات أو المحرمات، باستثناءات قليلة تتمثل في رواية محمد شكري «الخبز الحافي» ومحاولات أخرى محتشمة، عكس الآداب الأجنبية والأوروبية تحديدا، نسجل هنا قائمة طويلة من العناوين المهمة أثرت المكتبة العالمية، ربما يعود سبب أدب الاعتراف في الأدب الأوروبي إلى ثقافتهم فكانت تلك النصوص بديعة وهي تغوص في عمق الذات في محاسنها وسقطاتها، نجاحاتها وخساراتها، ندرة هذا اللون الأدبي يعود أساسا إلى التخلف الذي عانت منه مجتمعاتنا المستعمرة بالإضافة إلى ثقافة المجتمع السائدة والكثير من الموانع والطابوهات التي تقف سدا منيعا أمام كاتب أو أي مثقف عربي ليكتب أدب الاعتراف على غرار كتاب «الأيام» لطه حسين و«أصابعنا تحترق» لسهيل إدريس، و«مذكرات طبيبة» لنوال السعداوي، لما يحتاجه أدب الاعتراف من شجاعة كبيرة وحقيقية لمواجهة المتلقي والعائلة والمجتمع بعيوبه ولحظات ضعفه عبر سنوات تشكّله، فنجد الكتّاب على اختلاف توجهاتهم وثقافاتهم يلجؤون في أغلب هذه المحاولات الإبداعية إلى الانزياح نحو الرمزية والتستر وراء شخصياتهم الورقية ليكتبوا باستحياء عن ذواتهم المفجوعة عن الحب المستحيل أحيانا وعن ظروفهم القاهرة، إلى الآن ما يزال الكاتب باللغة العربية يقمع قلمه وذاكرته قمعا لتجنب الإثارة ومحاكم التفتيش المتعددة «محاكم العائلة والشارع والمؤسسات الرسمية وغير الرسمية» فيتحول الكاتب وهو يقترب من حياته إلى رقيب داخليّ شرس يقمع بتشدد كل محاولة للتطهير الداخلي. حتى أولئك الذين كتبوا واعترفوا لم يتخلصوا بعد من الكذب والنفاق في تجميل حياتهم بشكل من الأشكال. حتى هذه السنوات التي عرفت فيها مجتمعاتنا التطور في التعليم والثقافة والنشر وإلى حد ما الانفتاح بقي أدب الاعتراف مسيّجا بجملة من الأعراف والقوانين غير المكتوبة.

شخصيا كتبت أول رواية وأنا في العقد الثاني من عمري، كانت قريبة من ذاتي، وقريبة من حياتي الشّخصية، هي في النهاية سيرة ذاتية في ثوب رواية، ربما بسبب فورة الشباب التي أسعفتني لأقول بشجاعة بعض أخطائي وبعض فشلي في أموري العاطفية، وهذا الفصل من رواية «المشاهد العارية» التي كتبتها رغم حداثة سني وأخطائي:

مقتطف

«.. والآن هل بإمكاني أن أكتب عن ذلك الرمز(ف) كما كتبت دائما عنها؟ هل هي مجازفة حقيقية وأنا أعري تلك العلاقة المضطربة؟ وهل تسامحني (ف) كما تتسامح دائما؟

ثم إنه من الصعب أن يعترف الإنسان بأخطائه وضعفه، وخصوصا وأنا أعرض العلاقة الموسومة بالمشاهد العارية؟ صحيح أنا خجول من هذه الكتابة التي أرسم فيها رسما دقيقا للمشاهد، خجول من صورتين، صورتي، التي كنتها: الفوضوي والمشاغب والفاشل، وصورتها وهي تتقد ذكاء وحبا. وجمالا.

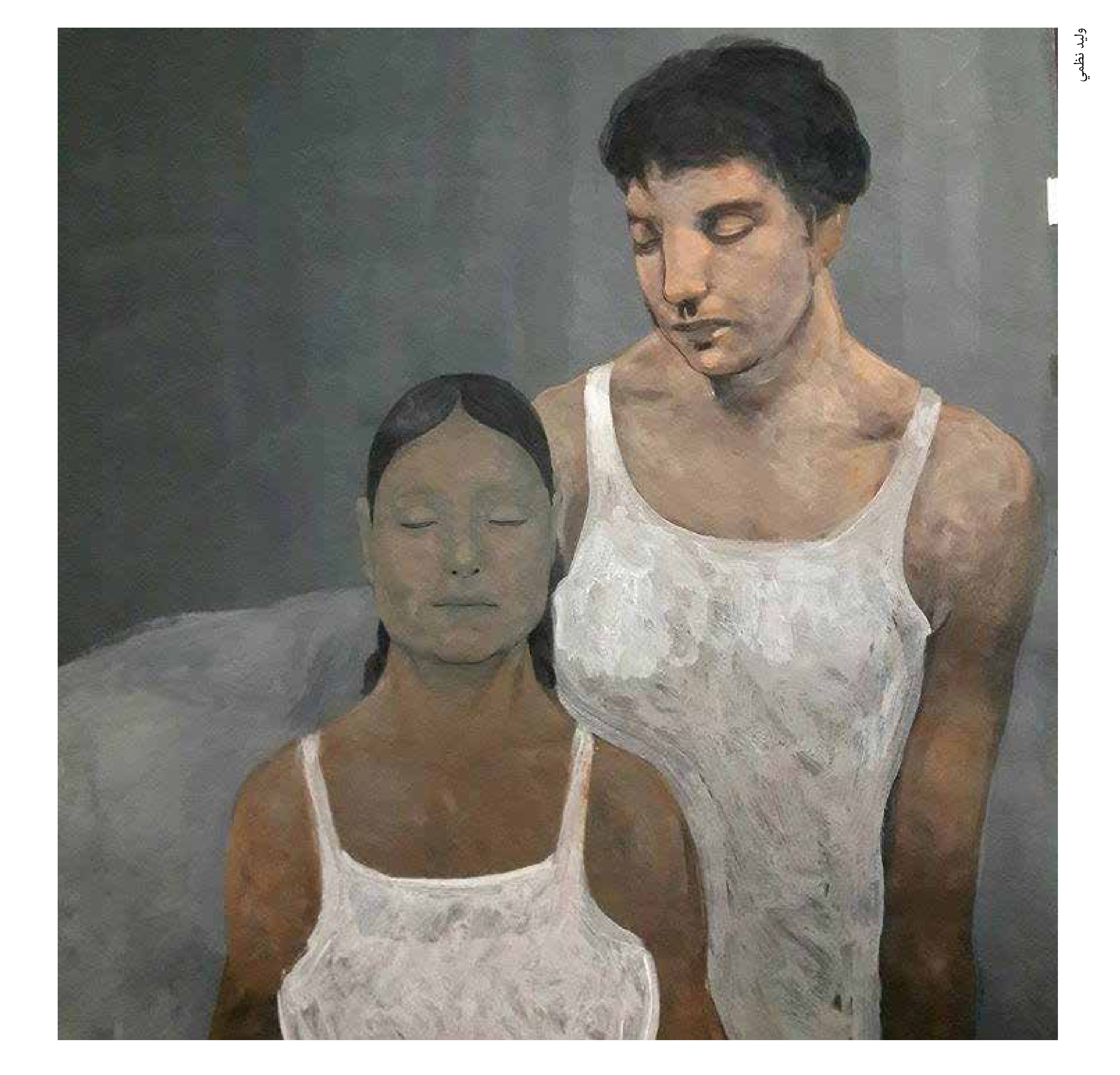
هو قدري أن أعود إلى رائحة الحبر، إلى الجلوس قبالة (ف) كما كنا نفعل قبل سنوات، كأن تلك الأحداث والمواقف الصعبة حدثت بالأمس القريب، بالتأكيد حدثت أمس، وهي تشجعني على الكتابة، بينما قلبي يقول لا:» لا تنزلي إلى البحيرة، لا تنزلي».

كانت الحياة جميلة، فيروز تكبر في وطن كبير، في ليلة من ليالي الربيع، كنت شاردا، والد فيروز يحدثني عن غربته الطويلة، فيروز منهمكة في حلّ واجباتها، بغير قصد أراقبها، من حين لآخر أغادر بخيال مجنّح، نحو أفق أوسع وأرحب، في لحظة ما بدت (ف) أكبر بكثير مما كنت أعرف، هي ككل الفتيات في الرابعة من التعليم المتوسط، انتبهتُ إلى نظراتها المحمومة العميقة، هي النظرة الأولى التي اعتبرتها فيروز الخطأ الفادح الذي ارتكبناه سويا. عندما انزويتُ بعيدا في غرفتي الباردة، فكرتُ في طريقة تقربني منها، من علمها الجميل الفاتن.

وكانت الرسالة الحل الأخير، غامرت، فعلا وأنا أكتب لفيروز شعرت بإنسانيتي، بحريتي، بشعرية تتدفق من أعماقي، في الصباح وضعت الرسالة القصيرة داخل كتابها المدرسي، احتقرت نفسي كلما حدقت في وجه والدها الذي اعتبرني ابنه، كلما رأيت والدتها التي أحبتني كثيرا، كنت بشعا طيلة النهار أفكر في لحظة اكتشافها للرسالة الوقحة، كيف يكون ردة فعلها. هل تمزق الرسالة؟ هل تشتمني وتحتقرني؟

الزمن في مثل هكذا مواقف بطيء وقاتل وأسود، بطيء جدا، أعدّ الثواني والدقائق، هي الآن تعيد قراءة جملي العادية، هي الآن تحضر جملها الفظيعة التي تسمعني إياها، هي الآن تستعد للقتال، قتالي...قتلي بمعنى أدق.

في المساء رأيت فيروز بمئزرها الأبيض، طويلة وجميلة، كانت نشيطة، رأيتها عندما دخلت إلى المطبخ، عندما لاطفت أخاها الصغير، عندما فتحت كتابها كأنها تريد أن تقول لي رسالتك وصلت وقرأتها...وكم هي جميلة تلك العبارات الأنيقة. كانت تنظر إليّ بشكل مختلف، وأنا شعرتُ لحظتها بفرح طفوليّ. بدأت قصتنا فعلا بابتسامتها الفاتنة المغرية، في كل حين أندفع نحو غاباتها، أغمرها بالرسائل الكثيرة، الطويلة. ولا مرّة قالت: أحبك، مع ذلك كنت أتخيل أنها قالتها» ■


وليد نظمي

روائي من الجزائر



مقال

لن يكتب الأدباء الجزائريون اعترافاتهم

الحبيب السائح

حتى ولو أن الأمر قد يبدو مثيرا لعاطفة بعضهم فإني أقدّر أن الأدباء الجزائريين من حرب التحرير إلى الآن 2017 لم يستطيعوا تحرير ذواتهم من القيد المضْفُور بيد العائلي القبلي والإتني والأخلاقي والديني والتاريخي والسياسي والقانوني.
فتلك عواملُ مجتمعةً تشكل، لدى الجماعة، قوة ردع قاهرة لكل تفكير، لدى الكاتب، في تجاوز الموانع التي رسّمتها. إن عيونها وآذانها تراقبه حتى حين يتخيل لعموم القراء؛ فما باله إن كان تجرأ على محاولة فصل ذاته عن دائرة الجماعة وبها واجهها فانكشف من خلالها ما يتم إسكاته في الوعي الفردي لديه تجاه العلاقات الجنسية والإيمان والإلحاد والأخلاق العامة والسياسة والروابط الأسرية والمدرسة والتاريخ... وغيرها مما إن كُتب حبرا على ورق كشهادة على ذات مفردة . في تناقض غالبا مع قيم المجتمع المرسخة بالعوائد والتقاليد والقوانين والشرع . سيُعدّ خرقا؛ ومن ثمة وجبت مجابهته؛ بدءا بالعائلة وصولا إلى بقية السُّلَط.

لذلك، في تقديري، لن يطل برأسه في الزمن القريب كاتبٌ جزائري، من كُوة السور الديني والأخلاقي والقانوني، ليكتب مذكراته: أي حياته عارية من كل الأسمال التي، خشيةً من الرقيب، تَدثر بها في مساره ككاتب، مراعيا أن لا يخدش أنواع البرانيق التي تستخدمها أيادي النفاق والخداع والتلصص في تلبيس الحياة اليومية بما يظهرها منسجمة في كامل تناقضاتها وإكراهاتها.

فالكاتب الجزائري، الآن وفي المستقبل القريب، لن يكون قادرا على تنزيل فلسفته، التي خيّلها في كتاباتها، إلى الواقعي كما عاشه، كما حلم بأن يعيشه في أقصى درجات حقيقته.

إني أعتبر ما قدّمه بعض الكتاب الجزائريين . بصفته مذكرات . لا يعدو أن يكون ما أسميه شخصيا شذرات انطباعية؛ إن لم تكن حواشي على مدونتهم الإبداعية. وهي أيضا أقل قيمة من السيرة الذاتية. وكذلك سيكون الأمر، بالتأكيد، مع من سيقدّمون لاحقا ما سيُعتبر مذكرات.

إني أزعم أن كتابة مذكرات تفرضها بعض العوامل الذاتية؛ من بينها: حمولة تجربة الكاتب الحياتية . لا الإبداعية .؛ أي الأثر الشخصي الذي تركه أو سيتركه كإنسان بوزنه على مجريات واقع بلده وفي علاقاته مع الأشخاص ذوي الحضور المتعدد المستويات والاختصاصات.

وكذا درجة الشجاعة في مَوْضَعة ذاته قياسا إلى من عاصروه من الكتّاب أنفسهم؛ الأمر الذي سيفرض عليه أن يقدّم شهادة على عصرِ كتابةٍ كامل؛ هو جزء منه وليس هو كله! من هنا ثقل المسؤولية، ومن هنا محكّ النبل. وكل محاولة، خارج هذا الشرط، ستبدو باهتة ومدعية.

قد أردّ زعمي هذا إلى قراءتي بعضَ مذكرات كتّاب عالميين كبار؛ هم، فعلا، عاشوا أو يعيشون، في أوطان لا تتسلط فيها الموانع والإكراهات، كما هي حالنا في العالم العربي كله، ولكنهم هم يظهرون في مذكراتهم على وعي نافذ إلى دلالة كتابة المذكرات ووظيفتها الاجتماعية والتاريخية؛ فإني لن أبالغ إن قلت إني تصورت بعضهم، وأنا أقرأ مذكراته، منارة في مركز دائرة مجتمعه.

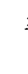
ثم إنهم كتّاب غالبا ما قاوموا، في صف شعوبهم، الظلم والاستعباد. وناهضوا أنظمتهم القمعية. وكانوا، بكتاباتهم أيضا، من أكبر المدافعين عن حرية الرأي والتعبير.

إذاً، كتابة مذكرات ليست نزوة ولا تأكيدا لمجد أو تكريسا لشهرة ولا طمعا زائدا في تحصيل مال أكثر تدرّه مبيعات المذكرات نفسها؛ لأن هذا الناشر أو ذاك أغرى الكاتب.

كتابة المذكرات أرهق ما يمكن أن يتعرّض له الكاتب في مساره كله. إنها كتابة فوق الإبداع بلغة الإبداع نفسه.

وأمام هذه الإكراهات والمتطلبات، أجدني بعيدا، بمسافة كبيرة جدا، عن التفكير حاليا في كتابة أيٍّ من هذه التي سميت في الجزائر مذكرات.

كاتب من الجزائر

وليد نظمي



رأي

كيف أعترف؟

رحاب أبو زيد

ظننتُ في بادئ الأمر أن كتابة الاعترافات جزء من حديث النفس الذي لا ينقطع عندي إلا في سويعات انشغالي بعمل آخر أكثر أو أقل أهمية، هو ذاته ما يتحول لاحقا إلى حلم مرتبك متقطع على ليال متتالية.

حينما أكون مضطرة إلى إيقاف تدوير أفكاري والتحقق منها، أو أقرر بكامل قدراتي العقلية الهرب منها في قراءة كتاب أو مجالسة أصدقاء. اكتشفت أن كتابة الاعترافات بهذه الصورة المباشرة غير المخادعة لنفسي وللقارئ هي أشبه بمواجهة حادة لا تليق بالمرحلة في الوقت الراهن، حيث أحتاج إلى غرفة موصدة النوافذ ومبطّنة الجدران بطبقات سميكة من الفلين والإسفنج حتى أتيقن أن لا أحد يسمعني.

على الأقل أجبر نفسي على تخيّل ذلك الآن كي أنهمر، وأزاول عليها مهمة التنويم المغناطيسي لتخرج ما في جعبتها على كل الأوجه، طمأنت نفسي «لا عليك. اتركي التفسيرات للآخرين»! لكنها لا تسترخي أبدا حتى في أعمق ساعات الليل، كهربائية متصلة ليل نهار تستشعر أدق التفاصيل، وتلتقط الإشارات.

وهنا لا بد أن أعترف بأن ذلك إيجابي جدا في الكتابة، لكن ثمنه باهظ جدا في الحياة، كما أعترف بأن تلك الأديبة بداخلي تفسد عليّ التفاهة الممكنة لتلقي الصدمات والتعامل مع الظروف.

كيف لي أن أعترف وأنا التي أخاف الورقة وأرتعب من صراحتها وانفتاحها على الأفق والحرف بكل تشكيلاته وتمدداته، وتعرجات الكلام وقدرة اللغة على التلاعب والتورية بذريعة البلاغة!

كلما ثار حنيني للكتابة، كلما تبعثرتُ بين حافتين. أتمدد كجسر مرن وتتمطط عضلاتي بين شرفتي سطحين، وأتردد بين القلم الذي لم تعد الورقة حليفته اللصيقة، والكي بورد الذي لم يجذبني يوما! ولم أكن أعرف حتى قبضتُ على نفسي متلبسة بتهمة التهرب، ومع ضغوطات الكاتبة الملحّة عليّ اضطررتُ إلى مواجهتها بالحقيقة. وهي أنني لا أحبّذ الكتابة بالكي بورد، ونسيتُ الكتابة بالقلم نهائيا بعدما ازداد ألم رقبتي ويدي اليمنى، وربما لأني لا أثق بأي شخص سيطبع كلامي هذا مقتفيا أثر كلماتي، عشتُ هذه المعضلة منذ منتصف التسعينات الميلادية حين فاجأنا المدير عبدالعزيز وهو في غاية الابتهاج بجهاز كمبيوتر ثابت لكل موظف! سنبدأ نطبع تقاريرنا وأعمالنا بأنفسنا؟ ماذا عن هدى الجميلة والسوداني الطيب أزهري، موظفي السكرتارية اللذين كانا يجمعان أعمالنا في ملفات كمبيوترية كما كانا يجمعان نسخا ورقية سابقا، حتى صارا بالنسبة لنا مجمع الأعمال ومرجع البحث. ترى كيف تقبّلانا منافسين لهما في عالم الروبوت والآلة! منذ ذلك الحين سقطتُ عائمة على وجهي في فجوة التقنية ولم أنهض حتى اليوم رغم أني أمسك كغيري بجوال ذكي.

ما الذي يهم الآخرين باعترافاتي أنا التي لا تميل للنهار ولا للأماكن المكتظة بالوجوه الغريبة، أنا التي تضيع معظم وقتها في سبر غور الروابط بين الناس والأشياء والأصوات الخفية والصمت وبين الناس وبعضهم البعض، لم أستطع في ظل ازدحام الاتصالات إلا أن أحافظ برباطة جأش على بعض الخصوصية لتبقى لي مساحة من الحرية أتنفسها.. ولو كانت وهما.

أما حين تتحول مساحتي الخاصة إلى ساحة انتظار فذلك قد يبدو موجعا، ولن يجد له أحد غيري حلا إلا بقرار مني.

لذلك قلت يوما إن الحب في مرحلة ما يصبح منطقة اختبار لقدراتنا فقط، إذ لم نعد نحتمل وجود من يتحكم بوقتنا ومساحاتنا الخاصة. فماذا إذا ننتظر؟ بعد أن يحبك الناس تسعى للابتعاد عنهم وإبعادهم، مقاومة التشويش والاختراقات والهراء اليوم تبدو عملا مجهدا بحد ذاته. وهكذا أقضي يومي! بالحب وحده نصنع الفارق بيننا وبين الهلام، أما الهوام فيحبون، أما الموتى فيحبون... ويبقى إنسان اليوم في عنف ودمار وصراع لا مسوّغ له.

جذبني اقتباس في كتاب هنري ميللر الملهم «كتب في حياتي» يقول «حين سأل أحدهم ما الذي تفعله بجلوسك على الأرض، أجابه الآخر: أعلم الأبجدية للنمل».

فلم يسعى ذاك لتفرقة النمل وبث الطبقية بينهم؟ النملة في بيتي لها حقوق أجدد من خلالها درجة ضئيلة من إنسانيتي المزعومة، فالنملة أكثر صبرا مني. وأكثر طموحا، وأعلى قدرا ومكانة عند قومها على الأقل ليست محسوبة على البشرية دون أقل قدر من التأثير فيها.

وهكذا ربما ننتظر ما لا نود الاعتراف به، لأن الاعتراف به يمنحه سلطة تعيق سير مخطط الكذبات! بل تقطع مسلسلا مسليا عنوانه «مشغولة جدا» باللا شيء.

أن تعترف يعني أن تقرّ بعمل ما تنكره في العلن.. ولا ترغب في الجهر به، في حين أقلّص المسافة بين قناعي ووجهي قدر المستطاع لأتطابق مع ذاتي، أكاد ألح سؤالك «لماذا؟» وسأريحك بالحقيقة أو جزء منها، كي ترحمني رحاب من حساباتها الدقيقة، رغم تمردي وانعدام مصداقيتي.. لكنني أخشى ثورتها حين تثور.

روائية من السعودية

رأي

استتروا

روزا ياسين حسن

محمد عمران

ندرة الكتابات العربية التي تندرج ضمن ما يسمى أدب الاعتراف تعود بالدرجة الأولى إلى طبيعة الثقافة العربية والإسلامية، وجوهرها الذي يتجلّى في مقولة: وإذا ابتليتم بالمعاصي فاستتروا. التستر على المعاصي في العرف العربي الإسلامي أفضل من فضحها. في الغرب الأمر معاكس، يتأتى ذلك من سيادة ثقافة الاعتراف لديهم والآتية من الديانة المسيحية. لذلك نلاحظ كثرة كتابات أدب الاعتراف لديهم. بمعنى الاستتار بمقابل الاعتراف. تلك الثقافة تؤثر على المنظومة الاجتماعية بالعموم والتي تسيطر على المجتمعات كأعراف وتقاليد وأخلاقيات شعوب، في بعض الأحيان أكثر من سيطرة الأديان، لأنها متجذرة في عمق التربية واللاوعي الجمعي للأفراد، لذلك فمن الصعب بمكان التخلّص منها حتى لو تخلّص الأفراد عن وعي من السيطرة المباشرة للدين والمنظومة الاجتماعية السائدة.

فأدب الاعتراف ليس ذكريات مجتزأة ومنتقاة، كما لا يمكن أن يكون تزييناً وتلميعاً لصورة الكاتب أو المحيطين به، بل هو تعرٍّ كامل أمام القارئ بدون أي رتوش، الأمر الذي يبدو شديد الصعوبة في مجتمعاتنا العربية التي تعاقب قائل الحقيقة بالنبذ، على أقل تقدير، وقد تصل العقوبة للقتل أحياناً!

كتب في الأدب العربي سير ذاتية أكثر بكثير مما كتب أدب اعتراف، فهما أمران مختلفان، يمكننا أن نعتبر ما كتبه محمد شكري ولويس عوض أدب اعتراف بما حواه من مكاشفة شجاعة، أما السيرة الذاتية فهي تعتبر تسجيلية أكثر، انتقائية، وأكثر بعداً عن التعرّي والبوح، الأمر الذي كتبه الكثير من الأديبات والأدباء العرب كطه حسين ونوال السعداوي ورضوى عاشور وإبراهيم أصلان وكوليت خوري وليلى العثمان وغيرهم...

ولكن ينبغي ألا ننسى أن هناك الكثير من الاعترافات تتلطّى تحت ظلال شخصيات الرواية دون إفصاح الكاتب أو الكاتبة عن أنها من حياتهم الخاصة. ولكننا لا نستطيع أن نصنّفها بكل الأحوال باعتبارها أدب اعتراف.

الكاتبة والكاتب العربيان يعانيان بالعموم من رقابات سياسية ودينية واجتماعية وحتى ثقافية متشابهة، وخصوصاً حين يتطرق أحدهما للحديث عن التابوهات الثلاثة المعروفة الدين والجنس والسياسة. أما الكاتبة العربية فتتفرد بمعاناة مضاعفة عن زميلها الرجل باعتبارها امرأة في مجتمع ذكوري مسيطر، يعتبرها ملكاً للرجل، وموضوعاً للكتابة أكثر منها ذات إبداعية، ويحاصرها بقيود اجتماعية ثقافية تكبّل حريتها بشكل متطرف. فكثير من الكاتبات العربيات عانين من إسقاط ما حدث مع شخصياتهن الروائية على حيواتهن الشخصية، وحوكمت الكثيرات منهن بناء على تأويل نصوصهن وتفسيرها، فما بالك لو كتبن أدب اعتراف!

ولكن وعلى الرغم من كل ما قلته فالكتابة هي صنو للشجاعة ولمحاولة تغيير السائد ومجابهة السلطات المختلفة، الكتابة التي تحابي السلطات وتخاف الفضح كتابة محكومة بالفشل. لذلك فمهمة الكاتبات العربيات بالدرجة الأولى، والكتاب العرب أيضاً، أن يكسرن هذا الطوق المفروض على أدب الاعتراف ويبدأن بكتابته، وما يبدو في البداية مستهجناً وغريباً يصبح مع الزمن عادياً، هذا هو ديدن التطور في العالم، ولدى شعوبنا على نحو خاص.

كاتبة من سوريا مقيمة في ألمانيا



مقال

المعلن واللامعلن
أدب الاعتراف العربي

محمود طارق إبراهيم

الاعتراف هو الإقرار بشيء كان يستوجب الإخفاء، وقد يكون هذا الاعتراف طوعا أو كرها، لكن ما نحن بصدده الآن هو النوع الأول بالتأكيد.
النوع الذي فيه يقرر شخصٌ بكامل إرادته الإفصاح عن أمر يخصه لا يعرفه أحد غيره، يفعلها وهو يعرف بأنه سيجرح صورته لدى الآخرين لا محالة، كذا مكانته في المجتمع وحتَّى سلامته الشخصية. يفعلها وهو واع بأنَّه يكسر تواطؤا عاما على الصمت ويكون مهيئا ولو جزئيا لأن يتلقى ما يُمكن أن نُسميه عقابا ما من سياقه المحيط بتنوعات تصنيفاته ومرجعياته.

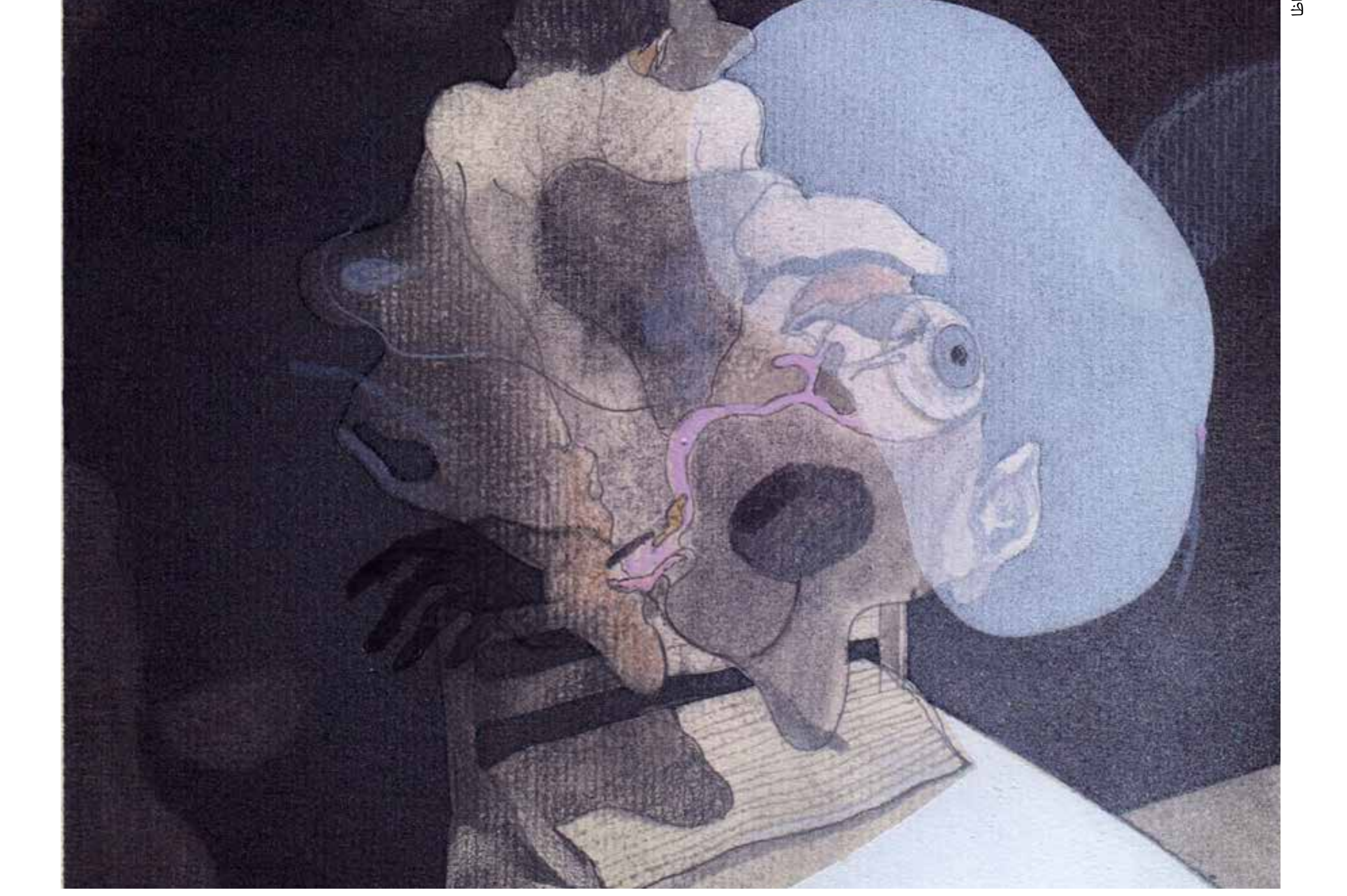
السياق

الاجتماعي والقانوني والأخلاقي منتج الإدانة ومن ورائها العقاب ليس قاسيا في انضباطيته إلى هذا الحد الذي يبدو عليه فبه ثقوب كثيرة تمرر نقيض ما يمتدحه في العلن. هذا السياق المحرض على الكتمان يعترف مثلا بالبوح بلا حد أو حساب ولكن خارج أي إطار للتوثيق.
هكذا ينتهي كل وجود للأدب لأن جوهر الأدب في حقيقته الأبسط هو فعل التوثيق الذي تتنكر له مثل هذه الأعراف.

الهلع من كسر الصمت
ربَّمَا هو الخوف.
الخوف من سقوط قطعة الدومينو التي ستغير كل شيء.
الخوف من هشاشة تختبأ تحت سطح صلابة ظاهرية تخاف أن توضع تحت اختبار فتُفتَضح .
الخوف من عالم لا شيء فيه مرتب. عالم لا يمكن إحكام القبضة فيه سواء من قبل رجل الشارع العادي على حياته الخاصة أو من قبل رجل السلطة الأبوية على رعاياه في أدوار الأبناء مسلوبي الإرادة والقانعين بهذا الدور.
ربَّمَا هو التنعم في دنيا الأبيض أسود والتي تعفينا من ثقل التفكير وهو فعل يبدو بداهة مفترضة في حالة إنسانية مرت بكل هذه التجارب ونالت كل هذه المكتسبات الحضارية إلا أنها مازالت تخافه وتتحاشاه بأي ثمن كان. ربَّمَا يكون هذا الخوف من التفكير مبررا فبداخله يطو أفعالا أخرى مربكة مثله. أفعالٌ كالحيرة، وتعدد الاختيار ووجوبه، وحتَّى جبرية دفع ثمن الأفعال التي اخترناها طوعا.
برج بابل هذا والمسمى بالتفكير يسبب ارتباكا في وعي من اعتاد على تعايش منطقين لا يلتقيان أبدا وإن تجاورا: منطق الإبانة ومنطق الإخفاء. ولكل أرضه ومنطقة نفوذه وكما قلنا لا يلتقيان.
سيظهر في الأفق إذن سؤال جديد لم يكن في الحسبان. أيجب أن أقول؟ أيجب أن أظل صامتا الآن؟ لا خطوط واضحة بين ما يجب أو يصح وما لا يجب.
كما أنَّ تخيل أن يبوح الجميع بما في داخلهم ينتج في وعي إنساننا ابن الأبيض أسود ذا مجتمعا من أناس لا يعرفهم ولا يستطيع توقع سلوكياتهم أو تعميمها أو إسكانها في قوالب جاهزة مما يفضي به بالضرورة إلى الطرد من محيط آمن اكتسبه بسلسلة طويلة من التواطؤ مع ما لا يحب والتضحية بما يحب.
حتَّى خساراته هذه لن تجد ما يمنحها شاعريتها الحالية. إذن فالمسألة حقا وكما يبدو ويظهر مسألة حياة أو موت. ربَّمَا يبرر هذا، ولو بشكلٍ جزئي، عنفه في التعامل مع أي بادرة تهدد بجرح معادلته المستقرة هذه.

أسباب الغياب

لن يوجد أدب اعتراف عربي ما لم ينضج المتلقي بالأساس والذي يظل يتعامل مع كل سرد على أنَّه خيال حتى يقابل أول منطقة شائكة في طريقه فيبدأ في اليقين بأنَّ هذا الفعل هو فعل كاتب الكتاب لا بطله وأنَّ هذا رأي الأول وقد ألبسه للثاني المغلوب على أمره كقناع لا أكثر ولا أقل.
هل يعني هذا أن القارئ وحده هو المخطأ؟ لا يمكن طبعا الجزم بهذا ففي مناخ مركب كالذي نحيا فيه جميعا كثيرا ما يلعب الكاتب نفسه على هذا الالتباس في وعي المتلقي فيمرر آراءه هو عبر أبطاله حتى لو جاءت مناهضة لتكوينهم الشخصي. يفعل ذلك وهو يعرف سلفا بما سيفعل متلقيه ويظلّ علنا ينكر نسب هذه الآراء بل ويتعمد إعلان نقيضها.
ما حاجته إذن لكتابة أدب اعتراف أو إقرار بأخطاء مدفوعة الثمن ما دام هناك هذه المعادلة أو اللعبة والتي تمكنه في لحظات انفلات الأمور وخروجها عن حدها الآمن من التنصل من كل شيء؟
هل هذا مشروع؟ ربَّمَا لا لكن هل مشروع أصلا أن يشكل قارئ مجهول، منبت الصلة بقراءة الأدب إلا كنوع من التلصص على الآخر، سلطة ضد الكاتب تنتهي به وراء القضبان؟
لا يمكن طبعا إنكار حالات تضخم تصورات الفنان عن الذات وحرصه على صورته المعلنة، لكننا تجاوزنا هذه الأسباب وغيرها لأننا هنا بصدد الحديث عمن يريد تقديم أدب اعتراف لكنه ليس مستعدا لتحمل التبعات أو دفع التكاليف.
هكذا لا يمكن بأي حال لوم طرف وتجاهل الآخر. القارئ في إطار مظلوم وفي آخر ظالم كذا الكاتب. فمن ظلم من؟
حسنا، لنر الأمور من منظور آخر، فبما أن غالبية مستقبلي الأدب -وربما أكثرية منتجيه- في محيطنا الجغرافي ينتمون إلى سياق ديني يرى أنَّه «إذا بُليتم فاستتروا» فلا يمكن الحديث بعدها عن أدبِ اعتراف معلن.
مع هذا المانع الديني الذي يرى في الاعتراف نوعا من هتك الستر الذي منحه الله جلَّ جلاله لعبده الضعيف والمغلوب على أمره والذي من المفترض أن يمتن له على هذه الحماية لا أن يتجرأ ويرفضها، فأي إنسان ذا الذي سيجرؤ على كتابة أدب اعتراف واضح وصريح إن رآه بهذا التصور. وأي مُتلق بالتبعية سيقبل به إن رآه بنفس المنظور؟
هكذا تتضاءل أكثر وأكثر فرصة وجود أدب اعتراف عربي معلن، ويزداد حضور الهامش غير المعلن له.
هناك أيضا رجال السياسة ورجال القانون ورجال الدين وكل منهم سيختار دائما الانحياز إلى المجموع الأكبر على حساب الفرد الوحيد والهش عديم الأثر. يتم هذا الانحياز إما عن إرادة واعية وإما بحكم التكوين الشخصي الذي لا يشكل الأدب فيه شيئا يذكر فهؤلاء مثلهم مثل عامة الناس الذين يطالبون بمصادرة كتاب وسجن كاتبه ليسوا قراء أدب بالأساس، وما يصلهم منه هو ما يشذ عن الأعراف التي يتبنونها فيسقطون هذا النموذج الذي وصلهم على بقية ما لم ولن يقرأوه أبدا. هكذا تنشأ عداوتهم اللاعمدية والأبدية للأدب.



محمد ظاظا

أدب غير معلن

يمكننا أن نرصد هذا الوجود اللامعلن كما قلنا سالفا في إساءةِ تلقي القارئ نفسه للأدب المتخيل، فهو يصنع منه حقيقة في لحظات بعينها، ويبدأ في التعامل معه كسيرة لامتخيلة. ومن هذه اللحظة يلعب

الأدب المتخيل دور أدب اعتراف كامل الأركان لا ينقصه شيء سوى الاعتراف به وطبعا يعني بالضرورة دفع ثمنه.
فلا يمكن محاسبة بطل رواية على جريمة أيا كان حجم بشاعتها بينما كسر جدار الأمان هذا سيجعل من الجريمة فعلا جرى بحق على جوارح إنسان مسؤول أمام القانون. بهذا تكون الجريمة المتخيلة في حق الأخلاق أو الدين أو السياسة أيا كانت على ضآلتها فعلا يهدد السلم الاجتماعي بأكمله. هو في الحقيقة لا يهدد هذا السلم بل يهدد ثنائية إبانة/إخفاء السالف ذكرها، ويهدد الركود الآمن في العقل، ويهدد حالة الإعفاء العام من تحمل نتائج فعل اليد.
وجه آخر يمكن أن نرى فيه هذا الجانب اللامعلن لأدب الاعتراف العربي، إنه الأوراق غير المنشورة للكتاب، بما تتضمنه من رسائل، مسودات أعمال معدة وغير معدة للنشر بل وممنوعة منه، كذا اليوميات والجلسات الخاصة، وحتَّى مجرد الخطوط العجلى على هامش دفتر أو جريدة أو كتاب.
في هذه الحالة يكون الفنان مجرد إنسان يكتب لذاته، لا يحمل هما لقارئ ولا حسابا لرقيب. قد يعترض أحد على اعتبار هذه الأوراق أدبا للاعتراف لكن مجرد احتفاظ الأديب بها دون تمزيقها يعني وعيا حقيقيا باحتمالية نشرها في يوم ما. لتبقى هذه الأوراق وثيقة شديدة الدلالة وكثيرا ما تكون شديدة القسوة فترسم صورة مغايرة عن صاحبها فيما يُعدُّ حالة التعري الأكبر حتَّى من أدب الاعتراف الموثق والمنشور بهذه الصفة والخاضع لرقابة النشر مهما بلغت درجة جرأته وصراحته.

الدافع على فعل الاعتراف

الاعتراف الذي يتطلب تعذيبا ليناله من صاحبه رجل التحقيق، الاعتراف الذي يفتح أبواب الجحيم ويجلب على مرتكبه كل هذا الوصم والنفي والاضطهاد ويظل يقدم عليه بمحضِ إرادته غير عابئ بكل هذا وبلا أي نوع مباشر من إكراه.
ربَّما تكون الرغبة في الانعتاق، الخلاص من حمل ينوء به القلب، التوق إلى التطهر، إلى أن نعود كما جئنا الحياة صفحة رقيقة وبيضاء.
ربَّما تكون الرغبة في أن نتلقى اللوم والتعنيف فتهدأ أصوات الإحساس بالذنب في داخلنا.
نعم، فجزء من ذات الفنان نفسها يشبه ذات المتلقي التي ستدينه في ما بعد، هذا الجزء يتوقع الوصم بل ويطلبه.
ربَّما، أيضا، يكون شبق الحرية، الرغبة في الإحساس بالذات كاملة. إن لم نكن أحرارا فوق الورق فأين إذن؟
ربَّما حتَّى تكون الشهرة هي الهدف أو الرغبة في الإحساس بأننا شهداء محملون بالمظلومية مما يعفينا من أي مسؤولية قادمة أو ربَّمَا هي الرغبة في الانتقام من الجراح التي ملأنا بها المجتمع والآخرون ولم نستطع تجاوزها دون أن ننكأها. وكما كان الوصم علينا فليكن التطهر منه علينا أيضا. ألا يبدو الأمر بهذه الكيفية مبررا وعادلا بشكل ما أو بآخر؟
ربَّما لا يكون السبب في الإقدام على فعل الاعتراف شيئا من هذا كله وربَّمَا هو كل هذا معا.

ختام

أخيرا، فهذه هي كما رأينا معضلة أدب الاعتراف العربي. معضلته ليست أنَّه غير موجود بل أنه مدفوع الثمن وبشكل متعسف خارج عن كلّ حد آمن.
مع الإقرار طبعا أنه لا يُمكن انتظار ردود أفعال حميدة في مقابل مثل هذا النوع من الأدب، فهو أدب مثير للجدل في كل بقاع العالم لكنه في عالمنا العربي وربَّمَا في أماكن أخرى أكثر مما نحسب يتجاوز إثارة الجدل إلى حدِّ إيذاء صاحبه نفسه.
حالة أشبه بانتحار معنوي وأحيانا -أحيانا أكثر- مادي.

ناقد من مصر



موعد نادر مع الذات

«أدب الاعتراف» في الثقافة العربية

عبدالمالك أشهبون

كثيرا ما استوقفنا السؤال الملح والمحرج حول عدم شيوع «أدب الاعتراف» في ثقافتنا العربية، وهذا ما يفسر الفتور الكبير في إيلاء هذا الموضوع ما يستحقه من العناية والتركيز، من قبل الباحثين العرب، فما المقصود بـ«أدب الاعتراف»؟

يمكننا تعريف «أدب الاعتراف» بأنه فن من فنون الحكي الشخصي، شأنه شأن السيرة أو اليوميات أو المذكرات، إلخ. وعدا كونه يدخل في نطاق الأدب الشخصي، بما لهذا اللفظ من مدلول اصطلاحي حرفي (اعترافات)؛ فهو امتياز لا تحتكره فقط طبقة من طبقات المجتمع، بل هو مفتوح على كل شرائح المجتمع قاطبة، وفي مختلف مراحل العمر.

وحينما نتحدث عن أدب الاعتراف يتبادر إلى الذهن، للوهلة الأولى، كتاب جان جاك روسو (Jean-Jacques Rousseau) بعنوان «الاعترافات» (Les Confessions)، وهو الكتاب الجريء الذي سعى من خلاله صاحبه إلى تقديم تجاربه في الحياة للناس، فلما واتته الفرصة، اهتبلها بجرأة غير مسبوقة، حيث نزع عنه قناع الخوف والحشمة والخجل، وانتهج أسلوبا آخر غير أسلوب التزييف أو التضليل في عرض الوقائع والأحداث، «وساق الحديث صريحا واضحا، واعترف بالسرقة والانحراف لينبه الآباء إلى العوامل التي قد تدفع بالأبناء إلى جادة الصواب».([1])

***

بما أن لحظة الاعتراف هي بمثابة موعد نادر مع الذكريات، حيث تتوقف عقارب الزمن، فإذا بكل دقيقة في تقليب صفحات هذا الماضي، قد تكون مضيئة أو مظلمة، أو فيها من الغبش ما يحول دون الرؤية التامة إلى سيرة المعترف الهاربة،([2]) تستوقفه تلك الذكريات، ويسترجعها، ليستحضر منها ما يُمتع القارئ ويفيده من جهة، وما يرتقي به إلى مرحلة من مراحل التطهير الذاتي في مكاشفة الذات من جهة أخرى.

ومن ثمّ فالحديث عن «أدب الاعتراف» بطعم عربي، اليوم، يقتضي من صاحبه ذلك الفعل الجريء، ولحظات من التردد والارتباك والحيرة، ترتعد فيها الأصابع وهي تخط الجمل الأولى في رحلة استكشاف حقيقة الذات التي يراد لها أن تتعرى أمام الآخر. فحين يصير الطريق نحو مكاشفة الذات خيارا وجوديا، وتغدو الاعترافات لتكتسي طعم الهدف المبتغى، فلا تلكؤ ولا نفاق ولا تدليس؛ حينها يكون المعترف قد سلك معراج السالكين نحو سدرة منتهى الكلام، حيث لا يهم صوت القطيع وهمهماتهم، ولا السرب واتجاهه، بل تهم تغريدة عصفور فوق نافذة منسية، تذكرنا بأننا ما أحوجنا إلى فقه الإنصات لذبذبات الحقيقة. وهنا دعونا نتساءل:

. أليس أدب الاعتراف هو فعل إيجابي متفاعل مع الواقع، ينبش في مكامن الخلل من أجل التغيير والتطوير؟

ربما لأسباب تمتُّ بصلة إلى طبيعة الموضوع الذي يصنف في مجال التابوهات، والتي ما زالت تحط بكلكلها الثقيل على عاتق الثقافة العربية برمتها، وذلك في سياق ثقافي واجتماعي وسياسي عربي لا يمتلك تقاليد الاعتراف، أو آداب الإنصات، والأحرى أن يمنح لمنتجي الرأسمال الرمزي الأهمية الاجتماعية المميزة التي يحوزها في أوطان أخرى.

ولقد بات من المألوف أن الكلام في موضوعات الجنس والدين والسياسة، لا تزال في بلداننا العربية محظورة بهذه النسبة أو تلك. فإذا كانت هذه الإكراهات تطول بعض الكتابات التي يصرح أصحابها -علنا- بأنها تندرج في نطاق الخيال (روايات، قصص، مسرحيات...)، فما بالك إذا جاء الكلام في صيغة «اعترافات» من دون رتوش ولا زيف ولا زعم أو افتعال!؟

من هنا يغدو أدب الاعتراف مغامرة محفوفة بالقيل والقال؛ لأنه من المفروض في صاحبه أن يتميز بمنسوب عال من الجرأة والجسارة وتسمية الأسماء بمسمياتها الحقيقية، ما دامت وظيفة فن الاعتراف، في الأصل كما تقرها تقاليد المسيحية، تتمثل في التطهير عن طريق الاعتراف.

وقد كان جان جاك روسو واضحا حين أقرَّ أن اعترافاته تعمل -لا محالة- على تصوير جوانب الحياة لشخصيات لها صيتها ووزنها في المجتمع، وهي تحكي أطوارا من سيرتها، فهي تشرح الحياة الاجتماعية التي نشأت فيها، وتشرح إشكاليات مجتمعية نما في حضنها المعترف وترعرع، وهذا ما يساعد القارئ في الوصول إلى المثل العليا، واستخلاص الدروس والعبر من تلك الاعترافات.

ومن هذا المنطلق، فإن ما سيعترف به المعترف يجب أن يكون حقيقة ثابتة لكي يتعلم منها الآخرون، لا مجال فيها للزيف أو النفاق أو الخجل؛ لأن ما سيحكيه لنا المعترف، في سياق كلي، هو بمثابة سيرة حياة إنسانية، والحياة الإنسانية لا وجود فيها لما هو مطلق، ومثالي، بل هناك سيرة على شكل أحداثٍ مترابطة، وصراعاتٍ وتوتراتٍ ومواقفَ وإحباطاتٍ، ستعيش في قلوب القراء مدى الحياة، إن توفرت في تلك السيرة الوعثاء على مقتضيات أدب الاعتراف الحقيقية.

غير أن ما نسجله في هذا المقام، هو غياب أدب الاعتراف في الثقافة العربية ما هو إلا علامة من علامات الحكم على قيمة تجارب من كانت لهم الحظوة والمكانة، من ذوي الشأن الرفيع في بلداننا العربية من سياسيين وفاعلين ومبدعين، لأن ما هو موجود من تلك «الاعترافات»، لا يعدو أن يكون تأملات في الماضي دون أن يرتقي إلى مرتبة أدب الاعتراف، لا لشيء إلا لأن هؤلاء السياسيين -على سبيل المثال- يضبطون توقيت اعترافاتهم بمناسبات محددة ولغايات معينة، من هنا فالاعتراف السياسي غير الاعتراف الكنسي، أقول هذا لأني أحد الذين لا يصدقون السياسيين العرب في ما يقدمون عليه من اعترافات، وذلك لعدة أسباب من أهمها:

غياب التربية النقدية

لا مناص من التأكيد على أن أدب الاعتراف حينما يصل إلى مستويات من الصدق وقول الحقيقة والجهر بالأخطاء، سيكون مرجعية لكل باحث أو مهتم بالشأن السياسي، لأن تلك الاعترافات ليست صفحات مراقب أو شاهد، بل هي صفحات فاعل ومؤثر، لعب دورا متميزا في مسيرة وطنه.

غير أن أولائك الفاعلين السياسيين، بغض النظر عن وضعيتهم، أو مراتبهم داخل

وليد نظمي

تلك الأحزاب، غالبا ما يكذبون بصدد سرد سيرهم، كما لو أنهم غير مجبولين على فضيلة الاعتراف، فتكون النتيجة فشلا ذريعا في امتحان كرسي الاعتراف؛ لأن الأجوبة التي يقدمونها عن كل سؤال عادة ما تكون جوابا عن كل شيء، إلا عن حقيقة شخصياتهم، وجوهر أدوارهم، ولب مواقفهم من قضايا المجتمع في تطوره في هذا القطر العربي أو ذاك، وهنا تحضرني قولة مارتن لوثر كنج مخاطبا رجالات السياسة، منتقدا غياب فضيلة الاعتراف في أدبياتهم «فأنت لست فقط محاسبا على ما تقول، بل محاسب أيضا على ما لم تقل حين كان لا بدّ أن تقوله»، من هنا تكون مسؤولية السياسي في الاعتراف، والجهر بالحقيقة، مضاعفة.

وما يتبادر إلى الذهن، هو أن السبب في فشل رجل السياسة في امتحان «كرسي الاعتراف»، هو طبيعة التربية الحزبية التي ترسخ لدى السياسي انفصاما في الشخصية، فهي تعلي من شأن مقولة «النقد والنقد الذاتي» في أدبيات هذا الحزب من جهة، لكنها تغرس فيه بذور الكذب والنفاق والزيف من جهة أخرى، والذي يتجلى في شعار «الغاية تبرر الوسيلة»، وهذا ما تجليه لنا اعترافات بعض رجال السياسة في بلادنا، التي لا تعدو أن تكون عبارة عن مزاعم وادعاءات يلبس أصحابها أقنعة تحول دون ممارسة فضيلة الاعتراف، ربما لأن ثقافة الحزب ترسخ لدى السياسي مبدأ الامتثال لأطروحة الحزب، وتمجيد مساره، وتعظيم إنجازاته، وأي خروج عن «العناصر» تكون له آثار وخيمة على مستقبل الحزب. لهذا السبب لم نتعود من رجالات السياسة في بلادنا كتابة سيرهم الذاتية، وبالأحرى الاعتراف بآرائهم ونقدهم أو ممارستهم النقد الذاتي من دون رتوش أو تزييف.

فما يخرج من أفواه العرب من اعترافات لا يعدو إلا أن يكون مثل الجبل الجليدي المنغرس في البحر لا تطل منه سوى القمة المتضائلة، أما الجذر الأعظم فثاو في العمق. من هنا ينصح بعض الظرفاء على أن قراءة اعترافات الساسة العرب، يجب أن تكون قراءة بالمقلوب، أو البحث بين السطور عن مكامن الكذب.

والحقيقة أن العديد من كتاب السيرة من الفاعلين السياسيين لجأوا في الغالب -في تقديري- إلى الاحتماء بالمتخيل، حتى يغطوا على الكثير من أسرارهم، حين أدرجوا نصوصهم في نطاق «السيرة- الرواية»، وهو إيحاء قوي بأن الكاتب لا يتعهد بقول كل الحقيقة، فينتقي من حياته ما يريد من الأحداث، ويغيّب أحداثا أخرى، وينسقها تنسيقا خاصا يناسب مقاصده.

هكذا نكون أمام سيرٍ ذاتية باردة بلا انفعال وتوتر، فيها نصيب كبير من التزويق الأخلاقي المفتعل. سير ذاتية شبيهة بسير العلماء والفقهاء ممن يحاولون الظهور بمظهر ملائكي في مجتمع إنساني تسوده قيم الصراع والتدافع والغواية. وقد سبق للبلاغي المعروف محمد العمري في أحد تدويناته على الفيسبوك أن أكد «أن الاعترافات هي مِلح السيرة الذاتية، والملح يؤخذ بمقدار»، فلا طعم ولا مذاق لعمل سير- ذاتي يخلو من الملح، ولكن حذار من أن يُرَشَّ الملح مرتين!

أما الروائي الجزائري فيعزو غياب ثقافة الاعتراف في الحقل الأدبي العربي إلى هيمنة «ثقافة الخوف من «الحقيقة»، وفي الوقت نفسه هي دلالة على تفشي ثقافة «النفاق» التي تصادر «حرية القول» الفردي أو على الأقل لا تستسيغها».([3]) ففرض رقابة على الذات، يفقد السيرة القدرة على الإقناع، أما التعرّي غير الوظيفي، فيخرج السيرة إلى الهامش، حيث يحتفل بها جمهور خاص، ولا يمكن كتابة سيرة ذاتية دون أخذ مسافة من الذات.

مقابل «أدب الاعتراف» ترسخ أدب التفاخر والتظاهر والنفاق، وغابت مبادئ النقد والنقد الذاتي من مفردات سير السياسيين العرب، سواء تعلق الأمر في اعترافاتهم أو سيرهم الذاتية أو مذكراتهم... ولكأن ممارسة هذه الفضيلة، تشعر السياسي العربي باهتزاز عرشه وانحسار تألقه وانقشاع الهالة التي أسبغها على نفسه...

وبناء على ما سبق، خلص الروائي أمين الزاوي إلى أن «الكتّاب العرب والمغاربيون بشكل عام يخافون من كتابة سيرهم الذاتية، يخاف الكاتب العربي من رؤية وجهه الحقيقي في المرآة، مرآة الصدق، لأن المرآة تعيد إليه ملامحه الحقيقية بما فيها من قبح وجمال وشجاعة وضعف ونبل ونذالة».([4])

ولا أقسى على هؤلاء أن يكشف القارئ القناع عن أصحاب الألاعيب السياسية وأصحاب المهرجانات، ذوي البطون المنتفخة، والسجائر الكوبية، والبدلات التي تلبس على أكثر من وجه، أصحاب كل عهد وكل زمان، أصحاب المهمات المشبوهة، أصحاب السعادة وأصحاب التعاسة وأصحاب الماضي المجهول. انطلاقا من هذا الوضع السوسيو ثقافي لم يتجرأ كبار السياسيين على كتابة اعترافاتهم، فمنهم من رحل، ومنهم من اعتزل دون أن يجد سبيلا إلى ممارسة فضيلة الاعتراف، أما رجال السياسة الممارسون فغارقون في النفاق بأخمص أقدامهم.

وعندما نتأمل مليا هذا الموضوع الشائك، نجد أن الغاية من ترسيخ ثقافة الاعتراف، هو تشجيع السياسي على امتلاك قيمة الجرأة على الاعتراف بأخطائه، لأن ذلك يمنحه القدرة على ممارسة عمليات التصويب، والتجديد الذاتي، والقضاء على جوانب الانحراف في ممارسته السياسية، دون عقدة نقص، من خلال تحديد مواطن الإصابة، والقصور، ومعرفة أسباب التقصير ورسم سبل الخروج منه، وتقويمه، وهو ما يؤهل السياسي، أيضا، لامتلاك القدرة على تقويم الماضي (التاريخ)، وبيان جوانب الانحراف والاستقامة، والخطأ والصواب فيه.

هيمنة سلطة التابوهات

أدب الاعتراف ليس وليد شرط تاريخي بعينه، بل هو تقاليد عريقة، يحتضنها في البداية فضاء الأسرة (البيت)، وتنتقل بعدها إلى فضاء المؤسسات التعليمية (المدرسة)، والمؤسسات الجمعوية، ومنها إلى الحياة الخاصة والعامة لكل من له الرغبة في البوح والاعتراف.

فبما أننا لم نتعلم لا في الأسرة ولا في المدرسة ولا في الحزب ثقافة الاعتراف؛ فإن ما سيكتبه كتابنا في هذا المجال، سيكون -لا محالة- جدّ متواضع، وهو يدفعنا إلى طرح السؤال التالي: .لماذا حين نقارن ما ينتج من «أدب اعتراف» في الغرب، مع ما يكتب بلغتنا نجد العدد هزيلا جدا؟

يعتقد الروائي الجزائري أمين الزاوي بأن مجتمعا ثقافيا تطغى فيه ثقافة «التوبة» بمفهومها الديني ولا يؤمن بثقافة «الاعتراف» هو مجتمع ثقافي يبحث عن «الطهارة» الخارجية ويبحث أيضا عن «غسيل للماضي» الذاتي والجماعي، «وبالتالي تجنب النبش فيه أو الحديث عنه بكل جروحه وأفراحه وأخطائه وأعطابه، بالتالي فهذا المجتمع ثقافيا وأدبيا غير متصالح وغير متسامح مع فن السيرة الذاتية التي تشترط الصدق والجرأة في شيطانيتها وملائكيتها على السواء».([5])

فمن خلال هيمنة ثقافة الستر والتخفي والحشمة، تعوَّد الإنسان العربي أن يعيش فرديته مخاتلة لا مجاهرة («وإذا ابتليتم فاستتروا»)، يمارسها سرقة لا انتزاعا، ويظل يعيش ممارستها كخطيئة لا كحق طبيعي. أما مردّ ذلك فإلى التربية السلطوية الزجرية التي يتلقاها الفرد في محيط مسيج بالممنوعات والمحرمات، وهي تربية لا تنمي الاستعداد للمجابهة والمواجهة بقدر ما تشجع على المراوغة والتحايل والكذب. لأن فردا ينشأ داخل هذا الحصار المشدد، «سيتعلم منذ الصغر التفنن في طرق المراوغة والمخاتلة ومحاولات بلوغ إرضاء الرغبات سرا، في الوقت الذي يسعى فيه إلى الظهور بمظهر النموذج المنضبط لقواعد السلوك المرضية التي توفر عليه العقاب وتجلب له المكافأة».([6])

من هنا يبدو الإنسان العربي ميالا إلى التغطية والتستر، وإلى المكابرة وإخفاء ما لا ينسجم مع التيار العام، والقفز على ما قد ينال من سمعته أخلاقيا، وينقص من قيمته اجتماعيا. فأدب الاعتراف الذي يعلي من شأو البوح غير منتشر على نطاق واسع في ثقافتنا العربية، بسبب عدم توفر شجاعة المواجهة مع الآخر؛ إذ أن معظم الكتاب يحجمون في الكشف عن حياتهم السرية، ربما لما في ذلك من صدمة للأقارب والمعارف والقراء معا، لذا نرى أن هذا النوع من الكتابات في عالمنا العربي لم يبلغه إلا عدد نادر من الأدباء العرب، وأول رواده: محمد شكري في روايته الشهيرة «الخبز الحافي»، وهي الرواية التي ظلت ممنوعة ردحا من الزمن في معظم الأقطار العربية، لما فيها من كشف صادم للحياة السرية للأديب.

ويمكن القول: إن سلطة الأقانيم الثلاثة (الدين والجنس والسياسة) حالت دون خوض الإنسان العربي في مجموعة من القضايا التي ظلت من النمط المسكوت عنه، من هنا جاءت أعمال بعض الذين غامروا في الكتابة في هذا المضمار باهتة، وبلغة خشبية، لا تسمن ولا تغني من جوع معرفي أو فكري أو سياسي أو تربوي.

وإذا كان يصعب على المبدع الاقتراب من هذه الأقانيم الثلاثة المحرمة في الرواية أو الشعر، فكيف ستكون حالته في «أدب الاعتراف» حيث تكون شهادة الإدانة ثابتة، وكافية لتسليم عنقه صاحب الاعتراف إلى مقصلة المجتمع والسلطات المسؤولة؛ وذلك لأن السرد في أدب الاعتراف يكون بضمير المتكلم.

وهنا يجد الكاتب العربي نفسه إزاء موقفين أحلاهما دون مستوى «أدب الاعتراف»، فإمّا السكوت عن المسكوت عنه، وهنا يصير السكوت جبنا أدبيا وثقافيا وسياسيا سائدا في مجتمعنا في ممارسة فضيلة النقد والنقد الذاتي، وإما أن يكتب «سيرة ذاتية» ناقصة ومطعونا في صدقها، من هنا نجد رواج الكثير من الكتابات التي يقدمها لنا أصحابها على أنها «سيرة ذاتية. روائية»، وذلك للتحايل على ذلك الهامش من الحرية، الذي تتيحه السيرة- الرواية، بدل الاعتراف الذي يكون فيه المرء أكثر حرصا على أن تكون مفردات هذا النوع الأدبي حاضرة بقوة، لا أن يتم التحايل عليها.

***

ما أقسى أن يحكم علينا التاريخ بألّا نكون الجوهر، وبأن نكون دائما في مقام من يجمِّلُ صورته، وبهذا الصنيع يظل الفرد العربي ظلا لقيمة البوح السامية، وظلا للمشاعر الحقيقية تجاه الذات، بل وظلا لذاك الآخر الذي يحرّم علينا أن نكون كما نحن؛ في المظهر كما في الجوهر.

فمتى سنتعوّد على سماع نهايات كتابات تتضمن اعترافات صريحة وواضحة ومن دون رتوش، يقول أصحابها في نهاية كتاباتهم «ها هي اعترافاتي كتبتها عارية.. حتى إذا رويتُها لكم توقفتُ عن لوم نفسي، وتطهرتُ من أدران الذات الأمارة بالسوء؟!»

كاتب من المغرب

إشارات

[1] - حلمي مراد من مقدمة كتاب «اعترافات جان جاك روسو» لجان جاك روسو، ترجمة حلمي مراد، دار البشير للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق . بيروت، 1998، ص:6.

[2] - لا بد من التنبيه إلى أننا نفضل مصطلح «البوح» أكثر من مصطلح «الاعتراف»، فالاعتراف -كما هو متداول- يعود إلى المرجعية القانونية الجنائية أحيانا، والمرجعية المسيحية أحيانا أخرى، وفي الحالتين يصدر المفهوم عن خطأ مرتكب يقتضي الاعتراف، في حين لا يصدر البوح عن مثل تينك المرجعيتين؛ لأن فعل البوح، يخص كل من مرّ بتجربة ما أو محنة أو ابتلاء ما ويرغب في أن يعترف بما مرّ به.

[3] - أمين الزاوي: «التابوه الرابع أمام الكاتب العربي.. الخوف من كتابة السيرة الذاتية»، مجلة «الإمارات الثقافية»، العدد 54، مارس، 2017، ص:54.

[4] - المرجع نفسه، ص:54.

[5] - المرجع نفسه، ص:56.

[6] - عبدالسلام مصباح: «عن السيرة الذاتية في الكتابة العربية»، مجلة :»الكرمل»، العدد 61، خريف 1999، ص:113.



لا أدب عربياً بهذا الاسم!

حميد سعيد

رغم العنوان الذي اخترته لمشاركتي هذه، فأنا أقرب في ما أرى بشأن مصطلح أدب الاعتراف، إلى الرأي القائل بعدم وجود مقومات موضوعية لأدب بهذا الاسم، إذ هناك نصان ينضويان في نوع أدبي هو السيرة الذاتية، وليس جنسا من أجناس الكتابة، هما اعترافات القديس أوغسطين واعترافات جان جاك روسو، ويمكن عد أوغسطين الرائد فيها بل مؤسسها، مع وجود فترة بين الإثنين، ذلك أن القديس أوغسطين تأسس نصه وولد من قلب العقيدة الكنسية في مسعى يخصه للبحث عن الله والتشبع بالقيم المسيحية، ومن ثم وفي إطار هذا المسعى، كان عليه أن يعلن اعترافه بأخطائه أو خطاياه، حتى لو لم يرتكبها بحسبان أن كل كائن مآله الموت، هو مخطئ، أو حامل خطيئة ينبغي أن يعترف بها، تليها التوبة وانتظار الصفح، ذلك أن طريق أوغسطين ديني إلهي، وكان في مرحلة دقيقة من تاريخ الإمبراطورية الرومانية.

أما روسو، فعلى الرغم من كون اعترافاته في تسميتها، ذات إيحاء كنسي أيضا، إلا أن توجهه المعرفي ومجال اعترافاته يختلفان، لأنها مرتبطة أساسا بثقافة تضع الإنسان في صميم الفكر وتجعل منه سيد الأرض ويتحكم كفرد في وضعه الإنساني مكرسا ذاتيته، وهكذا أنزل السلطة إلى الأرض ليضعها بيد الإنسان، فروسو هو من طرح مفهوم العقد الاجتماعي، وهذه بعض عناصر الأرضية الفكرية التي ينهض عليها موضوع الاعترافات، وكما نلاحظ فإنها تقع وتحيا في سياق ثقافة وأدب مختلفين عن ثقافتنا وأدبنا، لذلك يبدو لي أن طرحها خارج سياقاتها الفكرية والتاريخية وتشكل الأجناس الأدبية، يجعل منها حالة بعيدة بهذا القدر أو ذاك عما هو موضوعي.

وليس من تجاوز للواقع حين نقول إن أي مراجعة لما كتب عما اصطلح على وصفه بأدب الاعتراف، تضعنا أمام جملة من الملاحظات، في مقدمتها إن ما كتب عنه ليس قليلا، وفيه الكثير من الخلط والتكرار والخطأ، ولا يقتصر ما ذكرنا على الأفكار فحسب، بل يتجاوزها إلى الأمثلة والاستشهادات، وأكاد أجزم أن ما سنتوقف عنده من ملاحظات، مكررة هي الأخرى وسبق أن تم تناولها هنا أو هناك.

وهنا أتساءل، لماذا الإصرار على مصطلح أدب الاعتراف، وهو في معظم نماذجه، إنْ لم نقل في جميعها، التي اطلعنا عليها في الكتابات العربية، إما أن تكون في سياق المذكرات واليوميات، وفي معظمها وجدنا الذاكرة التي أنتجتها، وإما خرجت -المذكرات واليوميات- من مشغلها، كانت غير حيادية، إذ تتبنى الكثير مما هو إيجابي وتسقط الكثير أيضا، مما هو سلبي، هذا في حال عمل الذاكرة، فإذا أضفنا إليه المواقف الذاتية للكاتب، أي تعمد الإضافة أو الحذف والتناسي، لهذا السبب أو ذاك، صارت بعيدة عن الاعترافات بمقوماتها الموضوعية، وهذا التوجه يظهر بوضوح في مراحل المتغيرات السياسية التي وصفتها يوما وأنا أتابع ما يدعيه أشخاص أعرفهم عن قضايا أعرفها، بأنها اختلاق سير ذاتية.

أو تأتي متضمنة في النصوص السردية، وما يأتي متضمنا في نص سردي، لا يحقق شروطه الموضوعية والفنية في كونه اعترافات تتطلب أولا، وقبل كل شيء، الصدق، وإلا ما قيمة اعترافات، بل كيف نعدها اعترافات، إن كانت متخيلة أو تلاعب بها الخيال وأبعدها عما ينبغي أن تكون عليه، من انتساب إلى الحقيقة.

ولو بحثنا في النصوص السردية التي نعرف بعض أو كل ما جاء فيها، ونعرف من كتبها، كما نعرف سير أشخاصها، عما أطلق عليه بورخيس نقطة التوافق، أي محاولة اكتشاف المكان والأشخاص في النص الروائي ومدى تطابق النص الروائي بأحداثه وأشخاصه مع الواقع، مكانا وأحداثا وشخصيات، لوجدنا بونا بينهما، قد يكون شاسعا وقد يكون محدودا، لكن في الحالتين لا تتوفر الاعترافات على مقوماتها.

وسأتوقف عند نص سردي، كاد معظم الكتاب العرب الذين كتبوا عن أدب الاعترافات، أن يتخذوا منه مثلا، ويعدونه من دون أي تدقيق، من أدب الاعترافات، وأقصد به «الخبز الحافي» للكاتب المغربي الراحل محمد شكري.

إن توقفي عند «الخبز الحافي» ليس لهذا السبب وحده، بل لأنني عرفت الكاتب معرفة دقيقة، كما عرفت أهم أصدقائه ومجايليه، وعشت وتواصلت معهم، ومازلت في تواصل مع الأحياء منهم، أطال الله في أعمارهم ونفعنا بمعارفهم، وسبق لي أن كتبت عن نصه الذي نحن بصدده فصلا في كتابي «تطفل على السرد» بعنوان «محمد شكري.. أم الخبز الحافي».

وليد نظمي

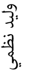
إن محمد شكري، هو آخر من التقى به الكاتب الأميركي بول باولز في محترفه بمدينة طنجة، وسيكون شكري في ما بعد أهم من التقاهم وأكثرهم حضورا، وكان أيامذاك موظفا إداريا صغيرا يضرب على الآلة الكاتبة في مدرسة ابتدائية، وكان مولعا بقراءة الروايات الشعبية والبوليسية والخيالية، وإن ما قيل عن تعلمه القراءة والكتابة وهو في نهايات العقد الثاني من العمر، ليس سوى أكذوبة أطلقها شكري ليبدأ بها شخصيته في 'الخبز الحافي' وهي غير شخصيته الحقيقية.

لقد عاش طفولة شقية اتسمت بالكثير من المغامرة والشذوذ والعنف والضنك والتفكك العائلي، لم تظهر جميعها في «الخبز الحافي»، إذ تحكّم إلى حد ما، بما عد بعد ذلك على أنه سيرته، فأسقط ما أسقط منها وأضاف ما أضاف إليها، وإنه قبل دخوله عالم بول باولز، كان قد رسخ وجوده في عالم المهمشين بطنجة، عبر وسطاء من هذا العالم الذي أصبح فيه بول باولز علما ومرجعا، حيث اشتهر وزوجته «جين» بالشذوذ والنزوات، وتم فيه ربط الصلة بين الطرفين، وجرت بينهما لقاءات عديدة، كان محمد شكري يروي فيها ما عنده بالتقسيط، وبعد كل لقاء يقبض مبلغا زهيدا من المال، وظهر ما رواه شكري شفويا، وكتبه باولز في كتاب بالإنكليزية بعنوان «من أجل الخبز وحده» في العام 1973 في الولايات المتحدة الأميركية، ثم قام بترجمته إلى الفرنسية الروائي المغربي الطاهر بن جلون، بترشيح من د. محمد برادة، وصدر عن دار ماسبيرو بعنوان «الخبز الحافي» ونقل إلى العربية بالعنوان ذاته، أما النسخة العربية فهناك من يقول إن د. محمد برادة هو الذي ترجمها وهناك من يقول إنها من كتابة محمد شكري، وكان قد أهداني نسخة منها مرقونة على الآلة الكاتبة، ما أزال أحتفظ بها في ما تبقى من مكتبتي الشخصية ببغداد.

إن محمد شكري الذي عرفته في النصف الثاني من سبعينات القرن الماضي، لم يكن متشردا أو صعلوكا، وإن كان يستعرض خبراته في التشرد والصعلكة، من أجل الطرافة وإظهار خفة الروح، إذ كان موظفا ملتزما يسكن في شقة لا بأس بها ويهتم بمظهره ونظافته ويشارك في حوارات إذاعية ويتحدث للصحافة ويراسل معارفه من الكتاب والأدباء.

وحين أتابع الآن الكثير مما يكتب أو يقال عنه وعن تجربته، وبخاصة في المشرق العربي، أجد أن الذي بقي منه، هو حصيلة «الخبز الحافي» وما تقدمه ثقافة الإشاعة التي تتجاوز الإبداع إلى الشخص، حيث يتقنها كتاب يحولون الثقافة إلى حكي، وهذا ما شجع عليه محمد شكري نفسه، وتحديدا في كتاباته الأخيرة التي لم تتجاوز معطيات الرواية الشفوية وتقاليدها.

من كل ما تقدم، وددت أن أقول إن ما قرأناه في 'الخبز الحافي' ينبغي ألا نطمئن إلى كونه اعترافات كاتب، بل هو ظلال حياة فيها الكثير من المتخيل ومعلومات عامة كان شكري يعرف أن بول باولز يريدها ويبحث عنها.



غير أن الكاتب العراقي ذو النون أيوب، كان قد شكل استثناء، إذ كتب اعترافاته حقا، وبجرأة فاقت جرأة القديس أوغسطين وجان جاك روسو، فلم يدع من المحاذير صغيرة كانت أم كبيرة ما يحول دون اعترافاته الجريئة، حتى وإن تعلق الأمر بشخصه أو بعائلته، وبصرف النظر عن خروجه على النص الاجتماعي، لا سيما في الجنس، فقد كان كما يقول الدكتور عبدالستار الراوي أستاذ الفلسفة الإسلامية في الجامعات العراقية سابقا، يمتلك صدقا فريدا في بابه، إذ أزاح الغطاء عن المخفي وكشف المستور، حتى اتهم بالتهتك.

لقد كتب ذو النون أيوب ما أحسبه اعترافات، باختيار محض وإرادة قاهرة، بعيدا عن أي خوف، دنيوي أو أخروي، فكان نصه هو الأكثر قربا من نصوص الاعترافات التطهيرية.

وما يمكن أن يلاحظه القارئ، أن كثيرين ممن كتبوا تحت عنوان أدب الاعتراف من الكتاب العرب، وضعوا أدب الاعتراف في حدود كل ما هو سلبي ومختلف ومستفز وناشز، كالجنس والانحراف السلوكي والخروج على المواضعات الاجتماعية أو القيم الدينية، أما سوى ذلك فلا يعد في الكثير من هذه الكتابات من الاعترافات، وهذا انصياع للمصطلح.

وفي القرآن الكريم، يأتي الاعتراف في سياق مختلف، حيث الاعتراف بالذنب مرادف للتوبة وتصحيح المسار، وفي الثقافة العامة، الاعتراف بالآخر، والاعتراف بالخطأ من قبيل النقد الذاتي، كما قال الدكتور علي الوردي في أعوامه الأخيرة، أعترف بأن بعض افتراضاتي كانت خطأ، ولو قيض لي الآن أن أنسفها، لنسفتها.

وأذكر، أيام كان الدكتور محمود صبح يترجم مذكرات بابلو نيرودا، وكان عنوانها بالإسبانية «أعترف أنني قد عشت» فاقترحت عليه أن يكون العنوان «أشهد أنني قد عشت» فأيدني في ما اقترحت عليه، واختار لها العنوان المشار إليه آنفا.

شاعر من العراق مقيم في عمان



مقال

هل يوجد شيئ كهذا في الثقافة العربية

عامر درويش

أدب الاعتراف هو من الآداب الحديثة في العالم العربي، بعكس أدب التراجم (كتابة النفس) الذي له باع طويل في الثقافة العربية والإسلامية، بفضل نتاجات أدباء وروّاد من أمثال الإمام الغزالي.
هذا النوع من الأدب يعتبر حديث الولادة، أو ربما حتى أنه لم يظهر بعد في بلدان المشرق العربي، بينما وصل الباحثون والأساتذة في الغرب إلى درجة متقدمة في هذا الأدب، لدرجة أنهم أسسوا مادة دراسية جديدة في مجال الكتابة الإبداعية أسموها «كتابة الحياة» وهي تدرّس في الجامعات منذ عقود.

القيود الاجتماعية وتركيباتها العقائدية، أجبرت الكاتب العربي أن ينشر ضمن أطر معيّنة وقوالب معروفة، مما فقد حريته في التعبير عمّا يجول في خاطره للعامة. لذلك عندما قرر أن ينشر اعترافاته، كان تركيزه يصبّ على جمالية اللغة العربية أكثر من مشاعره وعواطفه الشخصية، وخير مثال على ذلك المصري عبدالرحمن شكري في كتابه «الاعتراف».

لكن إذا ما نظرنا إلى موقع أدب الاعتراف في المغرب والمشرق، نجد أن المشرق لم يستطع أن يعرّي نفسه تماماً كما فعل مثيله المغرب، يعود ذلك لعدة أسباب، أولها تأثر أدباء المغرب بالإرث الاستعماري الثقافي أكثر مما هو حال نظرائهم في المشرق.

فالمغرب العربي (باستثناء ليبيا)، احتل من قبل فرنسا البلد الذي ولدت فيه الثورة الفرنسية عام 1789، التي أتت بأفكار جديدة من ضمنها الليبرالية والتحرر، لا سيما في مجال الكتابة والفكر، وانعكس ذلك في كتابات الأدباء والمفكرين من أمثال جان جاك روسو الذي يعدّ أحد أعمدة الثورة وصاحب أقوى اعترافات بالتاريخ (اعترافات جان جاك روسو)، حيث قال بأن العلم النقاد من قبل السلطة هو علم ساقط.

بدورها نقلت فرنسا هذه الأفكار إلى المغرب العربي، فتأثر كتّابها بها، إلى درجة أنهم عندما دوّنوا سيرهم الذاتية، كانت باللغة الفرنسية كإدريس شرابي ومحمد شكري ورشيد بوجدرة.

ولكن ربما يسأل القارئ إنّ لبنان وسوريا احتلا أيضا من قبل فرنسا، فلماذا لم يصدرا نفس النتاج كما هو الحال في بلدان المغرب العربي؟ الجواب هنا أن فترة الانتداب كانت أقلّ منها في المغرب العربي، بالإضافة إلى أن الهوية القومية في المشرق العربي كانت أكثر صلابة منها من المغرب، فمن سوريا والمنطقة المجاورة انطلقت عدة أحزاب عربية قومية.

وهناك أيضا سبب آخر لتأخر المشرق في أدب الاعتراف وهو أن معظم المشرق كان محتلاً من قبل بريطانيا صاحبة تقاليد عريقة في المحافظة على ما هو قائم بدلاً من استقدام الجديد، فالمثل الإنكليزي يقول «القديم هو الذهب» كان رائجا عند الإنكليز في زمن الانتداب.

أمّا السبب الثالث لتأخر المشرق في أدب الاعتراف هو الجذور القوية للهوية الدينية وخصوصا في الخليج العربي.

وبالنتيجة أثّرت هذه العوامل في تطور أدب الاعتراف المشرقي، فعلى سبيل المثال لم يستطع الكاتب صموئيل شمعون في كتابه «عراقي في باريس» أن يسرد لنا تفاصيل حياته في العراق باعترافات صريحة، وإنما أخذنا إلى فرنسا وتحديدا باريس ليعترف، مثلاً، بقصص جنسية حصلت معه.

ميخائيل نعيمة اللبناني وبثلاثة أجزاء ضخمة من سيرته الذاتية، «سبعون» أيضا لم يسرد بحرية مثلما فعل الكاتب المغربي محمد شكري بأقل من 300 صفحة قي كتابه «الخبز الحافي». مع العلم أن نعيمة هو صاحب مقولة «إن الكاتب بتسجيل حياته يجعل نفسه كبيت مبنيّ من زجاج ليراه الجميع من الخارج».

وعندما ننظر لمحاور أدب الاعتراف ما بين المشرق والمغرب، ربما نقع على تشابه صغير، فعلى سبيل المثال صورة الأبوية في أدب الاعتراف المشرقي، تقدم الأب كقدوة لأبنائه، خصوصا الابن الذي يكتب عنه، أما أحاديث الجنس والمرأة والأبوية فهي شبه غائبة عن أدب الاعتراف المشرقي.

بخلاف دول المغرب، فهذه المحاور موجودة بقوة وبشكل صريح، وخاصة محور الأبوية، فيتناوله الكاتب هناك كجرعة دواء للتحرر من السلطة والقهر والحرمان.

أما بالنسبة لأدب الاعتراف الأنثوي فهناك القليل جدا وحتى أنه من المتعذّر على الباحث أن يجد أي كتاب بهذا الموضوع في المشرق أو المغرب، فهدى شعراوي وفدوى طوقان ونوال السعداوي لهن كتبُ سير ذاتية وليس اعترافات، ويعود ذلك التقصير لسيطرة الصبغة الذكورية في الثقافة العربية وحتى المجتمعات العربية. أضف إلى ذلك التركيبة الاجتماعية وسطوة العادات والتقاليد.

أدب الاعتراف في العالم العربي، خاصة في المشرق، ما زال يعاني من تلك القيود ويحتاج ربما إلى قرون من الزمن ليصل لمثيله الغربي بالجرأة بالصراحة وتعرية النفس على كل المستويات لجعل كتب الاعتراف ليس فقط مواد ثقافية، وإنما وثائق اجتماعية يعود إليها الباحثون والدارسون للبحث عن حياة الأجيال السابقة بأدق تفاصيلها.


موسى النعنع

كاتب من سوريا مقيم في لندن



مقال

القيمة الأدبية الضائعة

مفيد نجم

من الصعب الحديث عن وجود أدب اعتراف عربي في ظل وجود ثقافة محافظة تستمد قوتها من قوة العرف الاجتماعي. ولمّا كانت قوة العرف تتغلب على قوة الإبداعي، فإن أيّ محاولة للتمرد تتطلب الاشتباك معها، ما يترتب عليه النيل من قيمة الكاتب/ الكاتبة، الأخلاقية والأدبية، الأمر الذي يجعل الكثير من الكتّاب/ الكاتبات يترددون كثيرا قبل خوض هذه المغامرة الصعبة. لقد ساهمت عوامل كثيرة في تكريس غياب هذا النوع من الأدب، منها الرؤية القارة إلى الكاتب في الوعي الجمعي، وهي رؤية في إطارها العام ذات طبيعة مثالية، عمل الكاتب والمجتمع معا على تكريسها، حتى أصبحت الرؤية إلى ذات الكاتب/ الكاتبة بمعزل عن صفته شبه مستحيلة. لذلك فإن الكاتب المحكوم بهذه المحددات والأعراف لم يستطع حتى في حالات التمرد الخروج على هذه الصورة، من خلال الكتابة العارية، التي تقدّم الذات بوصفها ذاتا إنسانية تنطوي تجربتها التي عاشتها على جوانب مختلفة، هي مزيج من الضعف والقوة، الغواية والزهد، والمثالية والنزوع الحسي.

قبل عقود مضت كان الكاتب/ الكاتبة، ينأى بنفسه عن تناول موضوعات الحب والجنس في أعماله الروائية، خوفا من قيام القارئ العربي بعملية مطابقة بين شخصية بطلة الرواية أو ضمير المتكلم في القصيدة، وشخصية الكاتب أو الكاتبة، وتأويلها في ضوء هذه العلاقة، فكيف إذا كان العمل ينطوي على اعترافات صريحة، تخص حياة هذا الكاتب أو الكاتبة؟

أدبية الكتابة

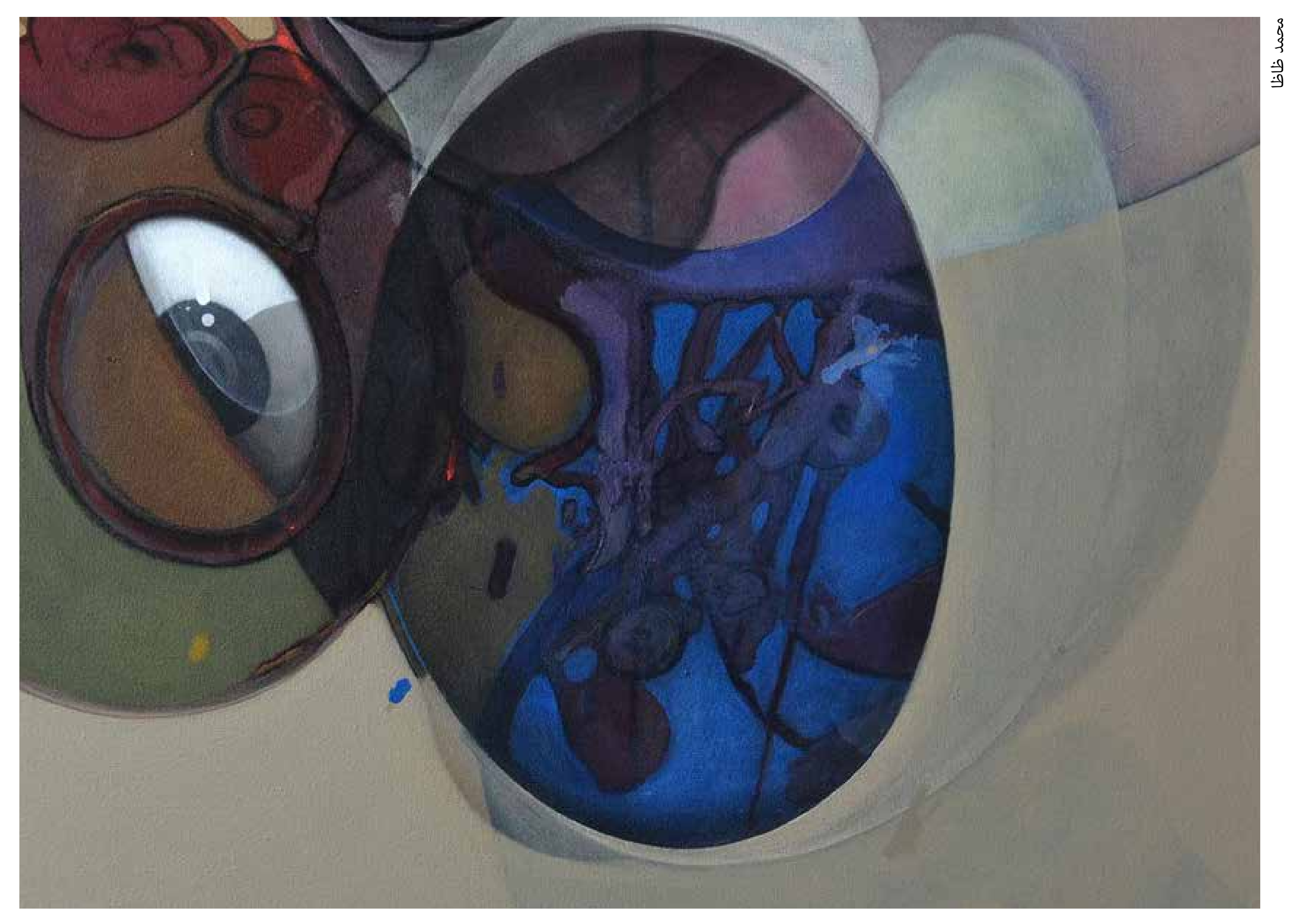
قبل الحديث عن علاقة هذا الأدب بفن السيرة الذاتية أو اليوميات لا بدّ من التوقف عند المصطلح الذي ينطوي على حدّين اثنين؛ هما الأدب والاعتراف. ولعل تقدّم مصطلح الأدب على مفهوم الاعتراف يعني أن هذا العمل يجب أن يحمل قيمة أدبية خاصة به، أو أن قيمة هذا النوع من الكتابة تتأتى من كونه أدبا أولا، ينطوي على قيم فنية وجمالية تمنحه قيمته الأدبية. من هنا فإن أيّ كتابة مهما كانت تمتلك من الشجاعة في الاعتراف والصدق، لا يمكنها أن تندرج ضمن هذا النوع الأدبي لأنها لا تمتلك شروط هذه الكتابة الفنية، ولا تحمل خصائصها الجمالية، التي تجعل منها أدبا. إن تلازم العلاقة بين حدّي هذا المصطلح تفترض من الكاتب/ الكاتبة المحافظة على شروط هذه العلاقة، والانطلاق من إدراك واع بالقيمة الأدبية التي يجب أن تتوافر عليها أيّ مغامرة لخوض هذه التجربة، لكي تكتسب هذه الكتابة قيمتها النابعة من هذه القيمة الأدبية.

إن العلاقة بين أدب الاعتراف وأدب السيرة الذاتية أو اليوميات تجعل من الصعب الحديث عن أحدهما بمعزل عن الآخر، لكن ما حدث في بعض كتابات السيرة الذاتية أو اليوميات أن الكاتب لم يحاول الاقتراب من المنطقة المعتمة من هذه السيرة، ليس بسبب افتقاده إلى الشجاعة الذاتية، وإنما لأسباب موضوعية تتعلق بالمجتمع المحافظ والثقافة المحافظة، التي تتجاوز في تقييمها للعمل قيمته الأدبية إلى الجانب الشخصي، الذي تجري على أساسه محاكمة العمل والكاتب/ الكاتبة، في ضوء طبيعة المفاهيم والتقاليد الاجتماعية السائدة.

وإذا كانت أغلبية كتابات السيرة الذاتية قد عملت على تقديم شخصية الكاتب بصورة إيجابية، هي صورة الكاتب المكافح، صاحب القيم وفكر التنوير، فإن هذه الكتابات لم تستطع أن تخرج عن هذا السياق، وتغامر بمقاربة المسكوت عنه في هذه السيرة، ما جعلنا نتعرف إلى شخصية ناقصة، أو تجربة أراد صاحبها أن يقدمها وفق الاعتبارات الاجتماعية والأخلاقية، التي تملي عليه الالتزام بقواعدها. لذلك لم تستطع أدبية هذه النصوص أن تجعل كتابة السيرة مساحة للاعتراف بالمعنى الحقيقي لهذا الأدب، نظرا لاختلال العلاقة بين حدّي هذا المصطلح في هذه الكتابات، وغياب الصدق عنها باستثناءات قليلة عرف عن كتّابها الخروج على المواضعات الاجتماعية والحياة خارج المألوف.

الكتابة العارية

شاع أدب الاعتراف في الغرب منذ القرن التاسع عشر وتطوّر حتى أصبح أدبا معروفا له أعلامه ورموزه وتقاليده المعروفة بدءا من جان جاك روسو وحتى سارتر وميلر وغيرهم الكثيرين. لم تكن شجاعة هؤلاء الكتاب وحدها هي التي تقف وراء ظهور هذه الأعمال، فقد كان لمناخ الحرية الذي شاع في الحياة والثقافة الغربيين، في عصر الحداثة دوره الهام في هذا المجال. إن تأثير هذا الأدب على خلاف الأنواع الأدبية الأخرى على الكتّاب العرب ظل محدودا حتى يمكن أن نعدّ الكتاب الذين خاضوا هذه المغامرة على أصابع اليد الواحدة، وفي طليعتهم يأتي الروائي المغربي محمد شكري، في عمله الروائي المعروف «الخبز الحافي».



محمد ظاظا

والحقيقة أن أدب الاعتراف وما هو مسكوت عنه في هذا الأدب يتجاوز موضوع الجنس والحب إلى السياسة، من خلال علاقة الكتّاب والشعراء العرب بجهات التمويل الدولي، شرقا وغربا، حتى يمكن اعتبار هذا الموضوع من أكثر الموضوعات المسكوت عنها في تاريخ الحركة الأدبية الحديثة ورموزها منذ خمسينات القرن الماضي. إن غياب الشجاعة الأدبية عن العديد من رموز تلك الحقبة جعل صفحات كثيرة من هذا التاريخ تظلّ مجهولة، ولولا بعض الوثائق التي جرى تسريبها عن علاقة شعراء «مجلة شعر» بالمنظمات الثقافية الأميركية المشبوهة، لبقيت هذه العلاقة طي النسيان. وعندما سقط الاتحاد السوفييتي سارع بعض أدباء وشعراء تلك الحقبة إلى التنكر لماضيهم والدور الذي لعبوه في إطار الحركة الشيوعية آنذاك. لقد كان يمكن لاعترافات شعراء تلك الحقبة، التي كانت تشهد عمليات استقطاب حثيثة من قبل المعسكرين الرأسمالي والشيوعي، في سياق الصراع الدولي أن تكشف عن خفايا كثيرة من هذا التاريخ، وتوضح سلوكيات بعض شعراء تلك المرحلة، لكن غياب الشجاعة الذاتية عند رموز هذه الحقبة جعلت أدب الاعتراف يفتقد إلى كتابات شجاعة، في نقد الذات والتجربة التي عاشوها.

الرواية وأدب السيرة

لجأ العديد من كتّاب/ كاتبات الرواية إلى محاولة الالتفاف على كتابة أدب السيرة الذاتية وأدب الاعتراف عبر السرد الروائي، عندما قاموا باستحضار مراحل من تجارب حياتهم في أعمالهم الروائية. لقد سمحت الرواية بوصفها عملا تخييليا لهؤلاء الكتّاب أن يستعيروا قناع شخصيات أبطال أعمالهم الروائية، وأن يتخفوا وراءها لقول ما عجزوا عن قوله، باعتباره جزءا من تجاربهم التي عاشوها، بل إن بعض الروائيين ومن خلال معرفتي بهم كان لهم أكثر من عمل روائي مستمد من تجاربهم التي عاشوها، سواء على صعيد العلاقة مع المرأة، أو تحولات الواقع وأحداثه الهامة. لقد وجد هؤلاء الكتّاب في الرواية وسيلة للتنكر، ويمكن القول إن كثيرا من الأعمال الروائية الجريئة في مقاربتها للمسكوت عنه في الجنس والعلاقة مع الرجل، كتبتها بعض الروائيات عن تجارب شخصية عشنها، وقد بلغت الجرأة ببعضهن إلى تقديم أكثر من إشارة عن هذه العلاقة، التي كان ظاهرا فيها محاولة المرأة نقد هذه العلاقة وتعريتها في ضوء ازدواجية الرجل، وعجزه عن مطابقة سلوكه إزاءها مع الأفكار



التقدمية، التي يطرحها ويدّعي النضال من أجل تحقيقها.
إن الجرأة التي تميزت بها روايات الكاتبة النسوية لم تبلغ الحدّ الذي تدفع بها إلى خوض مغامرة كتابة أدب الاعتراف، فإذا كان الكاتب الرجل ما زال في الغالب عاجزا عن خوض هذه المغامرة، فكيف ننتظر من هذه الكاتبة أن تقدم على هذه الكتابة، خاصة وأنها تجد في الكتابة الروائية فضاء لكتابة ما عجزت عن قوله، في إطار هذا الأدب الذي ما زال يحتاج إلى شجاعة استثنائية.

اشتراطات الكتابة

إن أدب الاعتراف كأيّ نوع آخر من الأدب له خصائصه وجمالياته، النابعة من قيمته الأدبية، لكن أدبية هذا النص لا تكفي لمنحه قيمته الخاصة، إذ لا بدّ لهذا الأدب أن يمتلك قيمته الفكرية والتاريخية والسياسية النابعة، من المكانة أو الدور الذي كانت تلعبه هذه الشخصيات داخل الحركات الأدبية أو السياسية أو الثقافية أو الواقع الاجتماعي.
إن قيمة الاعترافات المقدمة في هذا الأدب تنبع من الإضاءات الهامة التي تقدمها، على المستويين الذاتي والموضوعي حول قضايا هامة تخصّ ذلك التاريخ والشخصيات الفاعلة فيه، وعمليات الاستقطاب التي كانت تحدث داخله، وتنعكس على مواقف هذه الشخصيات وأدوارها التي لعبتها. في هذا المستوى يمكن أن نميز بين أدب السيرة وأدب الاعتراف بعد أن سكت كتّاب السيرة عن جوانب وقضايا هامة، من التجربة التي عاشوها، تتعلق بهم أو بالشخصيات التي تشاركوا معها في هذه التجربة، انصياعا للقيم الأخلاقية، التي كان وما زال المجتمع يُعليها على القيمة الإبداعية، والتي جعلت سلطة الرقيب الداخلي عليهم، بمثابة تكريس لسلطة هذه القيم عليهم، والخوف من قول الحقيقة، ما أضاع علينا القيمة الإبداعية والفكرية والتاريخية لهذا النوع من الأدب.

ناقد من سوريا مقيم في برلين



مقال

ثقافة لا تقبل بتعرية الذات

مبدعون عرب: أدب مرهون بالحرية المفقودة

شريف الشافعي

لا يزال «أدب الاعتراف» كائنًا غريبًا في العالم العربي، لا تستسيغه الثقافة المحيطة، والوضعيات الاجتماعية والأدبية المستقرة، خصوصًا أن محاكمات الإبداع من قبل السلطة والجمهور معًا تبدو في كثير من الأحيان أخلاقية لا فنية مجردة، وهنا قد تصير الشجاعة في تعرية الذات مخاطرة غير مأمونة، فمن الممكن أن يتحول «الاعتراف» إلى سيد الأدلة الموجبة لتحقير صاحبه، وربما سجنه أو قتله باسم الدفاع عن الفضيلة وحماية ثوابت المجتمع.

التقت «الجديد» عددًا من المبدعات والمبدعين العرب، مطلقة تساؤلاتها المتلاحقة أملًا في استقصاء أسباب عزوف الأقلام العربية عن الخوض في أدب الاعتراف، فأيتها المبدعة وأيها المبدع: هل فكّرتِ/ فكّرتَ يومًا في كتابة أدب اعترافي؟ ولماذا؟ وهل كل كتابة للسيرة الذاتية تمثل أدب اعتراف؟ وهل المعترفون العرب قادرون مثل الغربيين على نقل صورة أمينة «فاضحة» للذات، أم تقود هذه الكتابة لدينا عادة إلى غسيل السمعة وتجميل الذات؟ وهل ثمة مجال لنهوض أدب الاعتراف في مجتمعات تفتقر إلى الحرية وتفتش في ضمائر الآخرين؟

لا يمكن فصل أدب الاعتراف عن مناخه المحيط، فمقارنة هذا اللون من الأدب في العالم الغربي، بنظيره في المشرق، هكذا في المطلق، أمر يجافي المنطق. فالأدب، والإبداع عمومًا، نتاج مجتمع، وتجارب حياتية بالأساس. كذلك، فإن مستوى التلقي والمشاركة أمر بالغ الأهمية، يجب أخذه في الاعتبار حال المقارنة، كي لا تبدو ظالمة.

الروائي المصري إبراهيم عبدالمجيد ينقل رؤيته لـ»الجديد» موضحًا أن الفرق بين أدب الاعتراف العربي والغربي هو ببساطة ذلك الفرق بين التطور السياسي والاجتماعي لدينا ولديهم، فقد قطع العالم الغربي أشواطًا واسعة في سبيل الحرية الفردية، والممارسة السياسية السليمة، والحقوق الاجتماعية المكفولة، وجاء أدب الاعتراف جريئًا حرًّا ليعكس هذا المناخ العام.

أما لدينا، فلا تزال الحريات محل تشكك، فهي مقموعة تارة باسم السلطة وتارة تحت شعارات الحفاظ على قيم المجتمع وضوابطه، وثمة جماعات ضغط كثيرة تجعل الأديب يفكر ألف مرة قبل إقدامه على الاعتراف بأمر يجلب عليه المتاعب والمحن، وربما يعرضه لتجريح أو تجريم أو ملاحقات قضائية، فَمَنْ لدينا يمكنه مثلًا الاعتراف بالجاسوسية أو بارتكاب جرائم أو ممارسة الشذوذ أو الزواج السري أو الانخراط في حفلات الجنس الجماعي، وما إلى ذلك القبيل، كما يفعل أدباء وفنانون غربيون؟

أما كتابة السيرة الذاتية، المعروفة في العالم العربي، فيصفها إبراهيم عبدالمجيد بأنها كتابة غير ناضجة لا ترقى إلى المستوى المأمول من المصداقية والأمانة، فمن الصعب أن يقر كاتب بما يعرضه للاضطهاد السياسي مثلًا أو أن يصير منبوذًا اجتماعيًّا أو دينيًّا، إلا في حالات استثنائية أو نادرة للغاية، وغالبًا ما تتحول السيرة الذاتية العربية إلى سرد للإيجابيات فقط ولرحلة النجاح ومحطات الكفاح، بما يجعلها أقرب إلى دروس التربية الوطنية، وهذا أمر قد يكون مثمرًا ومحفزًا للناشئة، لكن فن الاعتراف أمر آخر. ويلجأ بعض الأدباء إلى تضمين سيرتهم الذاتية في أعمالهم الإبداعية، خلف أقنعة الشخوص، مثلما فعل نجيب محفوظ في رواياته.

ولا يستبعد عبدالمجيد أن يُقْدم على كتابة أدب اعتراف، لكن وفق مقتضيات العالم العربي، ويقول «جربت بالفعل سرد حكاياتي ولقاءاتي مع الأدباء، ونشرت بعضها عبر وسائل التواصل الاجتماعي، وحظيت بقبول طيب، وقد أشرع في سردها تفصيليًّا في كتاب، على أنني في اعترافاتي سألجأ إلى الفلتر بالضرورة، فليست كل الذكريات تصلح للحكي، خصوصًا إذا اقترنت هذه الوقائع بالآخرين».

كتابة نظيفة

عند إقدام الأديب على كتابة اعترافاته، فمن المفترض أن يكتب سيرته بخيرها وشرها، بمعنى أن تظل الفقرات المعتمة والقذرة كما هي، مثلها مثل الفقرات المضيئة، لكن في التجارب العربية يظل المجتمع راصدًا لكل شيء دائمًا، وبالتالي تصعب كتابة ما قد يفقد الشخص هيبته، ويجعله مركزًا للسب وربما

جوني سمعان

هدفًا للقضايا والمحاكمات.

ويجد الروائي السوداني أمير تاج السر الأمر مختلفًا في المجتمعات العربية، ويقول لـ»الجديد» «أنت حين تكتب سيرتك، لا تكتب عن نفسك، فهناك بيت فيه أهل، وهناك شارع مجاور وجيران وعمل وزملاء عمل، وهناك شخصيات اجتماعية قد تكون احتككت بها. لذلك، فالسيرة عندنا في الغالب سيرة نظيفة تمامًا، ومبالغ في نظافتها، فلن يقول أحد إلا نادرًا، إنه تحرش بفتاة من أهله، ولن يقول إن مدرسًا في المدرسة تحرش به وهو طفل، ولن يحكي سير الأزقة والشوارع الخلفية التي قد يكون تشرد فيها، والأمراض المخجلة التي أصيب بها».

أما في سير الزعماء التي يكتبونها، أو تُكتب لهم في الغالب، فنرى رجالًا عصاميين بدأوا من الصفر الأخلاقي النزيه حتى أصبحوا زعماء، وقطعًا توجد فراغات في كل ما يُكتب بوصفه سيرة أو أدب اعتراف، ولا يبدو أن الأمر سيتعدل، ستظل الكتابة هكذا في برودها، في ما يختص بهذا الفرع من الأدب.

ويرى تاج السر أن أدب الاعتراف يمكن أن يندرج تحت مسمى أدب السيرة الذاتية، بمعنى أن يكتب الشخص مبدعًا كان أو غير مبدع سيرته منذ عرف الحياة، حتى العمر الذي وصل إليه وخوله كتابة سيرة.

وهناك من يكتب سيرته كاملة، أي يعبئها بسيرة العمل والبيت والحياة من حوله عمومًا، وهناك من يكتب سيرًا متفرقة، مثلما فعل تاج السر حين كتب سيرة عيادته في «حي النور» في مدينة بورتسودان في كتابه «قلم زينب»، وسيرة بيته في المدينة في «مرايا ساحلية».

ويعتقد أمير تاج السر أنه لا توجد ضرورة لأن يفضح الكاتب مجتمعه الصغير، أي مجتمع أهله وبيته، فعليه إن كتب شيئًا بوصفه سيرة أن يكتب «ما قد لا يسيء إلى أحد»، بحد تعبيره.

مناطق غامضة سرية

تختلف الآداب التي تهتم بالاعتراف وبالتعبير عما يسمى السير الذاتية أو تلك المناطق الغامضة والسرية من روح الكاتب، من ثقافة إلى أخرى، والكشف عن تلك المناطق الممنوعة يحتاج إلى معايير وفضاءات للحرية يتوسمها الكاتب ويحيا فيها المجتمع.

ويصف القاص والكاتب المصري سعيد الكفراوي ما يحتاج إليه الأديب لكي يبوح باعترافاته قائلًا لـ»الجديد» «تتمثل الشروط البديهية لأدب الاعتراف في حرية التعبير، وحرية الثقافة، وحرية التلقي، والحريات المجتمعية عمومًا، كما يحتاج الكاتب إلى امتلاك ذاتٍ شجاعة، لمواجهة كل المناطق السلبية داخله وخارجه. ولذلك كله، فإن النصوص العربية التي أنجزت تلك المغامرة قليلة للغاية، بل نادرة، وتبدو عادة خجولة ومرتعشة، تلامس أسطح الأشياء دون أن تتورط في كشف الجروح».

ثمة درجات متفاوتة من المخاطرة صعدتها محاولات الاعتراف العربية، فالكتابة الآمنة يمكن تلمسها في «الأيام» لطه حسين، و»أوراق العمر» لتوفيق الحكيم، وسيرة نجيب محفوظ التي سردها للكاتب رجاء

النقاش، و«حياتي» لأحمد أمين، وبعض قصص يحيى حقي، وهي كتابة كانت تراعي أحوال الواقع العربي، وردود الأفعال، ولا تخرج عن المواضعات الاجتماعية.

أما الكتابة العربية الاعترافية الأكثر جرأة، فتكمن على سبيل المثال في بعض النماذج، منها: السيرة الذاتية للكاتب اللبناني سهيل إدريس، ورواية «الخبز الحافي» للمغربي محمد شكري، ورواية «البيضة والنعامة» للكاتب المصري رؤوف مسعد، وكتاب «النميمة» للمصري سليمان فياض، ورواية «في غرفة العنكبوت» للمصري محمد عبدالنبي، وغيرها.

ويشير الأديب المصري سعيد الكفراوي إلى أن الأمر مختلف في العالم الغربي، فالمجتمع هناك يقبل التلقي ويشارك فيه، وتدهشه حياة الكاتب كلما غاصت في حقيقتها، وفضاء الحرية عارم يساعد الكاتب على الإبداع حتى لو صارت الكتابة مثل الجرح، والشخصية الإبداعية تمتلك شجاعتها في ما تقول، وإيمانها بنفسها وحقوقها، وهكذا يمكننا استساغة اعترافات ديستوفسكي وجان جاك روسو وأوسكار وايلد وغيرهم، وتبقى مثل هذه الكتابات والطقوس المحيطة بها مفقودة في واقعنا العربي البائس، الذي يعاني إشكالات كثيرة.

فرق كبير

ويجد الكاتب المصري يوسف القعيد أن الفرق كبير بين نوعية اعترافات كتلك التي كتبها جان جاك روسو، وبين أدب السيرة الذاتية العربي، ويقول لـ«الجديد» «أدب السيرة الغربي منفتح على كل التفاصيل، ويعري كل شيء، ولا يتورع عن سرد الفضائح والأمور الذاتية التي قد يعيبها المجتمع، في حين أن نظيره العربي منقى ومنضبط، لأنه محكوم بشروط مجتمعية قاسية».

قد تكون الأمور السلبية هي الأكثر في حياة الإنسان، وقد تكون هي الأجدر بالحكي، لكن أدب السيرة الذاتية العربي مرهون بمجتمعات منغلقة، تمسك بتلابيب المخالفين، وتمارس أقسى أنماط التخويف الديني والسياسي والشعبي أيضًا، بما قد يحوّل أي شكل من أشكال الانفلات إلى جريمة مكتملة الأركان، تستوجب العقاب.

وبرأي القعيد، فإن كبار المعترفين العرب، من أمثال ابن خلدون في مذكراته، لم يكتبوا إلا «بصراحة غير مطلقة»، بحد تعبير يوسف إدريس، فهناك دائمًا «فلاتر» للضبط والاختيار والتنقية، وقد لجأ آخرون مثل نجيب محفوظ إلى الأقنعة كحيلة للحكي عن الذات من خلال شخوص روائية، كما في شخصية كمال عبدالجواد في الثلاثية على سبيل المثال، فهو يحمل الكثير من أفكار ومعتقدات محفوظ نفسه، وتعد هذه الكتابة الروائية شكلًا غير مباشر من أشكال فن الاعتراف، بما يناسب واقعنا العربي.

هيمنة دينية

في العالم الغربي، يبدو فن الاعتراف جنسًا أدبيًا معروفًا، ويحظى بمتابعة واهتمام كبيرين من جانب القراء والنقاد على حد السواء، وفي بواكير ارتياد هذه المنطقة في عالمنا العربي حاول بعض كبار الأدباء الإسهام بمحاولات اعترافية، لكن جاء ذلك بحذر شديد، لاعتبارات عدة.

القاصة والكاتبة المصرية نوال مصطفى تعيد هذه الاعتبارات إلى التقاليد و«التابوهات المحرمة»، فنجد طه حسين يكتب سيرته الذاتية فى كتابه «الأيام»، لكنه لا يكشف خلاله أسرارًا من الصعب أن تروى، كذلك فعل العقاد في كتابه «أنا»، وتوفيق الحكيم في كتاب«سجن العمر».

ولربما من النماذج النادرة لكتابة أدب الاعتراف في التاريخ الحديث، تجربة الأديب المغربي محمد شكري في روايته «الخبز الحافي»، حين عرى نفسه بالكامل، واعترف بخطاياه المخجلة بكل شجاعة ودون تردد، لكن كل الذين كتبوا أو حاولوا الاقتراب من تلك المنطقة الوعرة اكتفوا بسرد بعض الحقائق والوقائع عن حيواتهم، بينما أخفوا أجزاء أخرى رأوها مشينة، أو أنها تهدم الصورة المرسومة لهم في أذهان قرائهم وأحبائهم.

وتقر نوال مصطفى بحسم في بوحها لـ«الجديد» «بالنسبة إليّ، قطعًا لم أفكر في كتابة اعترافية، لأننا ببساطة نعيش في مجتمع شرقي يخضع فيه الأدب بصفة عامة للعديد من القيود المجتمعية والهيمنة الدينية، ومن المضحك المبكي أن العمل الروائي في مجتمعاتنا العربية يخضع للحكم الأخلاقي لا النقد الأدبي».

ويتجه الكثيرون من القراء، وحتى من النقاد، إلى ما يمكن تسميته بالتلصص على المؤلف، خصوصًا إذا كانت الكاتبة امرأة، ويتساءل هؤلاء: هل الشخصية المحورية في العمل الإبداعي هي نفسها شخصية الكاتبة؟ هل هي بطلة رواياتها؟ وهكذا، لا يتم التعامل مع الأدب باعتباره نصًّا إبداعيًا يجب تقييمه بما يمتلك من نقاط قوة أو ضعف تتمثل في العناصر الجمالية والصدق الفني وعمق الفكرة والبناء الدرامي واللغة الرصينة والمفردات الجميلة والصور الأدبية وغيرها، إنما تجري محاكمته من منظور اجتماعي وأخلاقي.

لهذه الأسباب كلها، وغيرها من الأسباب من قبيل انتفاء الحرية والاستقلالية وغياب المناخ العام الملائم، ترى نوال مصطفى أنه لا يكاد يوجد مستقبل لأدب الاعتراف في بلادنا العربية، التي يفتش فيها القراء في دواخل الكتاب والأدباء، ويحاولون كشف أسرارهم وفضح حياتهم الخاصة، فالقارئ العربي في الأغلب لا يقرأ ليستمتع بالنص الأدبي والحكاية، بل ليفتش في حياة الكاتبة الخاصة كأنثى وليس كأديبة.

قائمة محاذير

ثمة رؤية فنية ترى «أدب الاعتراف» من منظور أوسع، إذ يبدو كل أدب وإبداع وفن منطويًا بدرجة أو بأخرى على معنى من معاني الاعتراف، وفي هذا المفهوم يتضمن «الاعتراف» على نحو ما مؤلفات من قبيل «الأيام» لطه حسين، و«ثلاثية» نجيب محفوظ، و«موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح، وكتب

السيرة الذاتية، وغيرها. لكن، هل كل كتب السير الذاتية تقدم ما يمكن تصديقه، أم أنها تنقل الصورة النموذجية التي يريدها الكاتب لنفسه، بما قد يحوي غسيلًا للسمعة وتجميلًا للذات في بعض الأحيان؟

ويرى الشاعر الأردني أمجد ريان أن الكتابة الإبداعية الحقيقية تضمن جزئيًّا قدرًا من الاعتراف، وهذا شأن أغلبية التجارب الشعرية الصادقة على سبيل المثال، لكن تصنيف الاعتراف كفن مستقل في الثقافة العربية أمر متشكك فيه، ويقول ريان لـ«الجديد» «قرأت حديثًا سيرًا ذاتية لكتاب غير مشهورين، وأحسست بعدم الثقة منذ الفقرات الأولى في كتاباتهم».

ويبدو أن المعترفين العرب لا يستطيعون أن ينقلوا ذواتهم بشكل صريح ودقيق، لأن المحاذير الأخلاقية والمعايير الاجتماعية لا تسمح بطرح كل شيء، إذ يتم الابتعاد عن الفضائح والعيوب التي ينبغي أن تستر، وتبقى معطيات كثيرة طي الكتمان.

ويرى ريان أنه لن يتغير وضعنا الاجتماعي والثقافي، والحضاري في النهاية، قبل أن تتم المصارحة التامة، وطرح كل ما لدينا من مشكلات حتى نتمكن من مواجهتها وتجاوزها، وهذا لن يحدث إلا بامتلاك وتوفر الحرية، وبإعطاء فرصة لتقبل ومناقشة كل رأي.

ولا تزال المحبطات والموانع القاسية تفقد الكاتب العربي شجاعته الإنسانية، لتحوله في أحوال كثيرة إلى بهلوان يقفز يمينًا ويسارًا لاتقاء الشرور والاتهامات الموجهة له، ولتجميل ذاته بكل وسيلة ممكنة، مهما كانت واهمة، وهذا يضيع الوقت، ويهدر فرصة أن نرى أنفسنا حق الرؤية.

وبحد الكاتبة المصرية اعتدال عثمان، فإنه لا توجد سيرة ذاتية لأي كاتب، مهما كانت مكانته الأدبية ومصداقيته على المستوى الإنساني، تقدم الحقائق بصورة موضوعية وصادقة تمامًا، لأن عملية السرد تتم عبر الذاكرة، ومن ثم تخضع للانتقاء والاستبعاد والتركيز على جوانب بعينها دون غيرها، فالكاتب يعيد تجميع تفاصيل متناثرة مستمدة من أزمنة منقضية ليرسم صورة لحياته، بما تشتمل عليه من نجاحات، وإخفاقات، وعذابات، صنعت مصيره الذي يريد أن يروي عنه.

من هذا المنطلق، فإن الكاتب حين يكتب سيرته الذاتية، لا يقدم الحقيقة الفعلية حتى لو أراد، بل يقدم الحقيقة السردية. ولعل نجيب محفوظ على سبيل المثال كان يدرك بحدسه الإبداعي الفذ هذه الحقيقة، فكتب «أصداء السيرة الذاتية»، فالصدى مستمد من أصل الصوت، لكنه ليس هو الصوت نفسه.

وتأتي هذه النظرة متسقة مع تصور للأدب الاعترافي في السياق الثقافي العربي، وهذا التصور يرتبط بالمخيلة الإبداعية القادرة على استخلاص الجوهري في تجربة الكاتب الحياتية، وإلباسها ثوب الخيال بحيث تحتفظ بذلك الجوهر في إطار إبداعي، يمنح القارئ المعرفة الناتجة عن خبرة الحياة بمواقفها المختلفة التي قد يكون بعضها مخجلًا نتيجة الضعف الإنساني المتأصل في النفوس البشرية أو الحيرة أو الارتباك أو الانكسار.

يبدو أفق الاعترافات من هذا النوع محدودًا للغاية لدينا مقارنة بالسياق الغربي، وعن ذلك الأمر تقول اعتدال عثمان لـ«الجديد» «يتمتع الإنسان الغربي بحريات القول والفعل والاختيار، يتشربها كلها منذ الصغر، ومن حقه الدفاع عنها دون إدانات جاهزة، مما ينعكس على كتابة السيرة حتى لو تضمنت مواقف محرجة بالنسبة إلى الآخرين، لكنه يعرف أنه يستند إلى تكوين ثقافي ونظم معرفية، تعترف بحق الاختلاف ومغايرة السائد، طالما استطاع أن يكون له منطقه الخاص المتماسك».

تطهير الروح

يكاد يوحي الحديث عن أدب الاعتراف للبعض بأن هناك قضايا حساسة ومعيبة تتعلق بالجسد أو العواطف أو العلاقات الشخصية أو الانحرافات السلوكية، ولا يكلف الكثيرون أنفسهم من أجل وضع هذه الاعترافات في سياق الأدب ومنظوره.

من جهتها، ترى الشاعرة السورية فرات إسبر أن فن الاعتراف هو المواجهة الشجاعة مع الذات لكشف ما فيها من خوف وقلق إنسانيين يخصان البشرية، فالأمر يتعلق أيضًا بالحقوق والواجبات نحو أنفسنا وإزاء الآخرين، ويجب أن يكون الاعتراف دون خوف أو وجل من أية سلطة دينية أو سياسية أو مجتمعية .

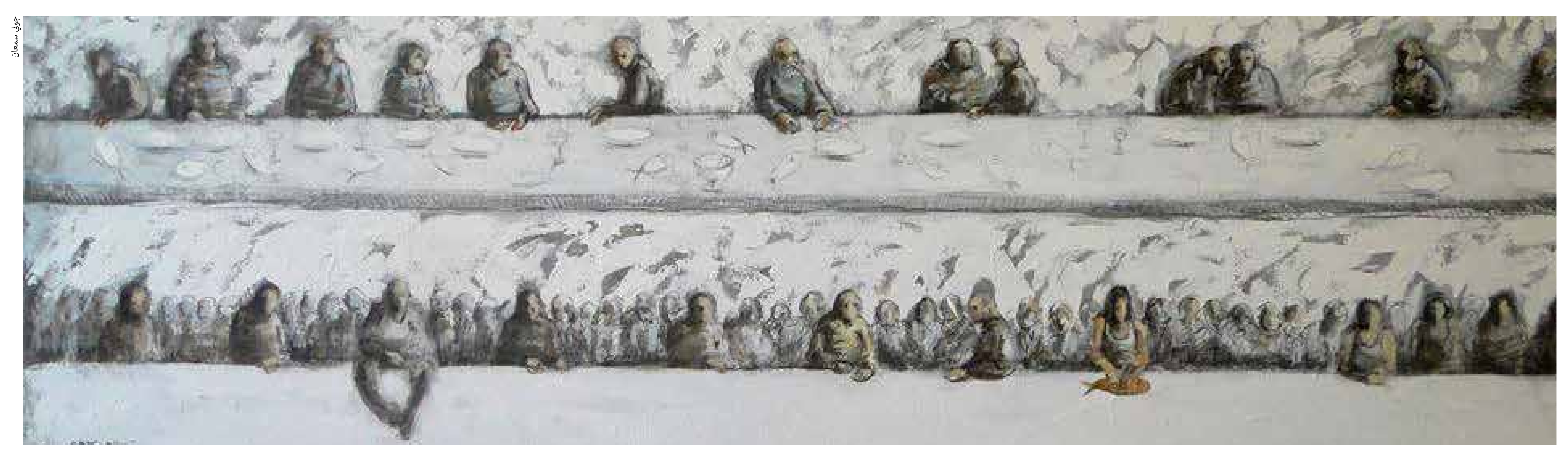
وإذا كان الاعتراف هو فن الصراحة المطلقة، فإن بعض المحللين يذهبون إلى ضرورة التفرقة بين اعتراف أدبي رفيع يقود إلى خدمة الفكر الإنساني ويمكن تقييمه على مستوى الأدب، واعتراف يستعرض الجنون والشذوذ ولا يندرج ضمن مفهوم الأدب.

وتقر فرات إسبر بأن الأديب العربي لا يزال جبانًا لا يجرؤ على الاعتراف وقول الحقيقة، وتقول لـ«الجديد» «نحن في مواجهة مفتوحة مع العالم، أن تكون ضالًّا بلا هوية ولا وطن ولا عنوان، هذا لا يعني شيئًا بالنسبة لرجل الدين. ولو واجهناه بالحقيقة لأنكر علينا ديننا وجعل منا ملحدين. كذلك، لا نستطيع مواجهة السلطات بحقوقنا، لأننا نقف عند التشريعات والقوانين التي تحد من حقوق المرأة وتجعلها أدنى من الرجل بالنسبة إلى الوصاية والولاية والقوامة».

على جانب آخر، فإن أدب الاعتراف قد يبدو في أنبل صوره تطهيرًا للذات وإشعالًا للأرواح، كما في اعترافات جان جاك روسو، الذي قدم أدبًا ساميًا لتطهير الأعماق، لا لكشفها وفضحها، ولا لاستعراض ذكورياته، وإنما كان صاحب رسالة إنسانية، قادرة على شحذ الروح ومواجهة السلطات والتابوهات القاهرة.

الأستار والحُجُب

بالرغم من إيمان بعض الكتاب بأهمية الاعتراف وقيمته، فإنهم يؤثرون إدراجه في إبداعاتهم على نحو رمزي، من وراء أستار وحُجُب، بدون الانخراط في كتابة هذا النوع من الأدب، القائم في ذهن الغرب على البوح



جوني سمعان

والتطهير، والقائم في الثقافة العربية على فكرة الفضيحة للآخرين وللذات.

يحيل المسرحي والناقد محمد عبدالحافظ ناصف هذه المواربة إلى أن «الستر» قناعة دينية ومجتمعية لدى الناس في وطننا العربي والإسلامي والمسيحي الشرقي، وهذا الأمر هو السبب الرئيسي في عدم وجود أدب اعتراف لدينا على النحو الشائع في الغرب، ولربما توجد كتابات شجاعة لكشف قصور مجتمعي أو عائلي، لكنها لا ترقى إلى فكرة الفضح أو الاعتراف.

ويقر محمد ناصف بأنه استخدم بعضًا يسيرًا من السيرة الذاتية لخدمة أعمال أدبية، وهي سيرة إيجابية في أغلب الأحيان، وقليل منها سلبي، لكنها تبقى مختفية وراء حجب وأستار خاصة.

وإذا كان الأدباء الذين يتوارون في اعترافاتهم خلف شخصياتهم الروائية يتعرضون للسب على صفحات التواصل الاجتماعي بسبب فقرة أو أكثر لم تعجب بعض القراء، فكيف يكون الأمر لو أنهم قالوا اعترافاتهم صراحة؟ تشير الكاتبة نهلة كرم إلى أن المواراة ربما تحمي الكاتب نسبيًا، أما البوح الكامل فهو أمر جد خطير، فهناك درجة كبيرة من التعصب والتحفز في مجتمعاتنا العربية، وليس مستبعدًا أن يُقتل أحد الكتاب لأن اعترافاته لم تنل إعجاب قارئ، فالكاتب حين يقرر أن يكتب أدب اعتراف يغامر بحياته حرفيًا.

ليست كتابة أدب الاعتراف هي الأزمة، إنما الذي يحدث بعد نشر هذه الكتابة هو الكارثي، فهل يتحمل الكاتب السخافات والمتاعب والملاحقات التي سيواجهها؟ تقول نهلة كرم لـ«الجديد» «على الكاتب حينئذ أن يدرب أذنه على سماع وقراءة كل أنواع السباب، مثلما فعل الطفلان في رواية ’الدفتر الكبير‘ لأغوتا كريستوف، عندما كان أهل القرية يسبونهما، فراح كل منهما يشتم الآخر حتى تعتاد آذانهما على السباب!».

وتبقى السيرة الذاتية لونًا من ألوان الاعتراف، لكن ذلك مرهون بالمصداقية والحرية، ودرجة شجاعة كاتبها، ومكان نشأته، وثقافته، كما في «أعترف أنني قد عشت» للشاعر التشيلي «بابلو نيرودا»، على سبيل المثال، وهذه الظروف والعوامل المحيطة تكاد تكون مفقودة تمامًا في عالمنا العربي.

منابع السرد

يقرن البعض بين أدب الاعتراف والشعيرة الدينية الكاثوليكية «إن آمنت بقلبك واعترفت بفمك تخلص»، حيث يبدو الاعتراف تخلصًا من الخطيئة، ومثل هذه العقيدة ربما لم تؤثر في منابع السرد في الثقافة العربية، التي تأتي عادة خيالية، وتنأى كثيرًا عن الاعتراف. اختلاف الجذور له دور، كما ترى الكاتبة سهير المصادفة، فمنابع الأعمدة السردية الكبرى لدينا تتكئ على الخيال والخلق مثل «ألف ليلة وليلة»، أو على المجاز والتورية مثل معلقاتنا الشعرية، أو على الترميز مثلما جاء في الأثر الهندي الشهير «كليلة ودمنة» لبيدبا الذي ترجمه ابن المقفع في القرن الثاني الهجري، وقد جاء على لسان الحيوانات والطيور.

ولا تتحمس الكاتبة سهير المصادفة لكتابة أدب اعتراف، وتقول لـ«الجديد» «المناخ غير مهيأ لدينا لكتابة أدب اعتراف، بل هو ليس جزءًا من ثقافتنا، التي تناقصت فيها السير الذاتية، واختفى أدب الرسائل، وحتى الرواية نفسها خصوصًا إذا كانت لكاتبة، فإن القراء يحاولون التلصص على مدى الشبه بين البطلة والكاتبة، فالأدب العربي يعاني من طريقة القراءة المتربصة والمترصدة».

ويشكل أدب الاعتراف قيمة أدبية في الثقافة الغربية، لأنه من جهة يمنحنا نصوصًا أدبية باذخة، ومن جهة أخرى يمكّن العديد من الكتاب من الاعتراف بخطاياهم، وإماطة اللثام عن مساوئهم، وتحقيق نوع من التطهر، والتخلص من أعباء الحياة، مثلما حدث مع اعترافات القديس أوغسطين، والسيرة الذاتية «اعترافات فتى العصر» للفيلسوف الفرنسي جان جاك روسو، وغيرها من اعترافات مجموعة من الكتاب والمفكرين كأندري جيد، وأوسكار وايلد، وغيرهما.

وبحسب الكاتبة المغربية سعيدة شريف، فإن الأمر لدينا جد مختلف، فالكاتب العربي لا يمكنه إشهار خصوصياته، وفضح نفسه، بسبب إكراهات التقاليد الاجتماعية والدينية وحتى الثقافية، لهذا نجده يلوذ بالصمت والتستر عن العديد من الجوانب في حياته، بل ويلجأ في أغلب الأحيان إلى تجميل الكثير من الوقائع والأحداث والمواقف، عند تناوله أمورًا خاصة جدًا، أو كشف علاقته بالمرأة.

في هذا الإطار، يكاد الكاتب المغربي محمد شكري يشكل استثناء، لأنه تمكن من تسجيل اعترافات حقيقية في كتابه «الخبز الحافي»، وكشف عن حياته الخاصة، وعرى مساوئه ومساوئ الواقع المغربي ساعتها، والمعاناة التي كان يعيشها الكاتب بسبب الجوع، والتحرش، والقمع. وبشكل عام، فإنه يتم الخلط في الثقافة العربية بين السيرة الذاتية والاعترافات، وغالبًا ما تصبغ تلك الكتابات بتوصيفات مختلفة من قبيل التخييل الذاتي أو محكيات.

وتصف سعيدة شريف لـ«الجديد» فن الاعتراف بأنه لون أدبي يقدم الصورة الحقيقية للكاتب أو جانبًا منها، بسلبياتها وإيجابياتها، ويكشف عن جوهر الشخص وميوله، وتقول «هذا برأيي، ما يجعله مختلفًا عن أدب السيرة الذاتية. ولا غرابة في أن يكون الاعتراف نادرًا في الأدب العربي، لأن الكاتب لا يقبل البوح بالجوانب الشخصية، ولا بتجريد نفسه وتقشيرها أمام القراء، ولهذا فهو يطمر كل ذلك، ويستمتع بزيفه وبخداع نفسه وذاته قبل الآخرين. وحينما تتوفر الحرية في مجتمعاتنا، ونتخلص من رقابة السلطة والرقابة الذاتية، فساعتها يمكن لأدب الاعتراف أن يظهر وينمو».

كتابة ممسوخة

يمسك بعض الكتاب العرب العصا من المنتصف، بدعوى أن كتابة أدب اعتراف يتوارى خلف رموز وأقنعة وإسقاطات وإشارات أفضل من ترك هذا المجال كلية، فيما هناك آخرون يرون أن أدب الاعتراف إن لم يتحلَّ بالصّدق التام، والجرأة غير المنقوصة، فلا جدوى له. هذه الكتابة «البين بين»، يصفها الكاتب أشرف الخمايسي بأنها كتابة ممسوخة، أو شبه كتابة، فلا هي إبداع خالص يرتوي من معين الخيال، ولا هي أدب بسيط ينهل من وَاقعيّة المجتمع. فالقارئ الذي يشتري كتابًا يصنفه ناشره على أنّه «أدب اعتراف»، لن يكون مهمومًا بمعرفة كيف صيغت سطوره بنفس قدر اهتمامه بمعرفة إلى أيّ مدى بلغ صدق محتواه وجرأته.

وتشير الحقيقة المؤسفة إلى أن كتابتنا العربية تكاد تكون خالية من هذا النوع من الأدب، ولتفسير أسباب ذلك الأمر يقول الخمايسي لـ«الجديد» «للاعتراف تبعات قد تكون وخيمة في بلادنا، لذلك يهرب الأديب باعترافاته إلى الروايات، أو القصص، أو حتى القصائد، يُلقّنها لشخصياته، التي وإن كانت ورقية فإنها في مفارقة مثيرة للدهشة والدلالات، أقدر من الكاتب على تَحمُّل التَّبعات!».

هكذا، لا تبدو على الأديب الهارب باعترافاته من عالم الواقع إلى عالم الإبداع ملامة إذا كان يعيش في العالم العربي، الذي تختنق بلاده بتقاليدها البالية وأفهامها المسطَّحة، حيث تسود البلادة الفكرية والعقائدية التي تجعل الشعوب راضخة لجميع ما يجعلها تَزلّ عن الدَّرجة إلى الدَّركة؛ وعن الحرية إلى القُطعانيَّة.

في مثل هذه الأجواء، ليس بوسع الأديب العربي التعامل بصدق تامّ، أو جريء، مع كتابة «الاعتراف»، وهو ما أدى بدوره إلى هشاشة واهتراء هذا النوع من الأدب المُسمَّى بـ«السّيرة الذَّاتيَّة»، فكتابة السّيرة نوع من أنواع كتابة الاعتراف، أو إطار من أطر كتابته؛ وعلى هذا إن لم يَتمتَّع كاتب السيرة بصفتَي الصِّدق والجرأة فإنَّ سيرته تخرج مهندمة بالتَّجمُّل، ليست فاضحة، أو كاشفة، فتفقد قيمتها.

كاتب من مصر



الاعتراف وحبل الكذب

محمد الحجيري

كان لبعض كتب الاعترافات التي ظهرت في بعض العواصم الأوروبية، فضل إرساء المعالم وتحديد سمات «أدب الاعترافات» ومناخه والقصد منه. وأن يعترف الكاتب أو الشاعر أو المفكر أو حتى رجل الدين، يعني أن يتناول بالكشف و»الفضح» وتعرية ذلك المتعلق به، وإماطة اللثام عما ينطوي في أعماق سريرته وذاته من آثام أو مكنونات جنسية وماجنة أو «منحرفة» أو باطنية أو حتى هذيانية، أحيانا يكون المكتوب ممتعا بالنسبة للمتلقي، وربما يكون باعثا على النفور والاشمئزاز والنميمة، وفعل الاعتراف يزيح عن كاهل صاحبه أو سارده عبئا نفسيا ثقيلا، ربما يتحوّل فضيحة ثقيلة، يصعب محو تداعياتها انطلاقا من مقولة كارل كراوس «القصيدة تبقى جيدة حتى نعرف من كتبها». وعلى هذا لا تتسم الاعترافات على سمت واحد، وفعل الاعتراف مشروط بالقدرة على إمتاع القارئ.

وكتابة

الاعترافات هي «سيرة النفس» أو سيرة عريها، ومن بين المحاولات المبكرة في تاريخ الأدب، تنهض «اعترافات» القديس أوغسطين معلما بارزا في أدب الاعتراف، لأنه من غير تحرج أو مواربة تناول خفايا حياته الخاصة تناولا صريحا وعاريا ومتجليا، وكانت هنالك عدّة أسباب دعته إلى الاعتراف وتناول أناه الخاصة، وجعلها ابتداء وقبل كل شيء، عملا اقتدائيا تمثليا لكل أصحاب الآثام من الناس الذين مازالوا يرزحون تحت وطأتها، ثم جاءت «اعترافات» جان جاك روسو (1712 - 1778) لتضيف طورا في هذا الأدب، حيث صوّر صاحبها نفسه من دون تحفظ، ونقب في طواياه عن جذور النقائص التي اقترفها في حياته من طمع ونفاق، وما كان يعتريه من جموح واندفاع وتهوّر، فأظهر خفايا نفسه، ولذا قال «إنني في هذا الكتاب لا أخفي سيئة ولا أضيف حسنة»، وقدّم فيه أدبه من وجهة نظر لا تتراجع أمام البوح، ومن جهة ثانية لأنه في معرض تأريخه لذاته أرّخ للإنسان ولوجوده وتكوّن فكره في هذا العالم، قائلا «أريد أن أعرض الإنسان طبقا لطبيعة حقيقته البشعة، وهذا الإنسان هو أنا». وتوالت الاعترافات التي كان أشهرها اعترافات توماس دي كويني وعنوانها «اعترافات مدمن أفيون إنكليزي»، التي صوّر فيها ما كان يعانيه إذ يتناول الأفيون علاجا لما يكابده من آلام، وما كان يظهر له من أوهام وهذيان، وكان لهذه الاعترافات فضل تجلية كلمة «السيرة الذاتية» التي بدأ استعمالها عام 1809، فيما يؤرخ لها «مختصر قاموس أكسفورد» فذكرها لتدلّ على «كتابة إنسان لتاريخه، أو قص حياة إنسان بنفسه»، فهي تتضمن معلومات يُفترض أن توفر أكبر جانب من «الصدق» فيها، مع الصراحة والمكاشفة والبوح والإقلاع عن المخاتلة، ولذا فلم يتردد بعض الكتّاب أمثال ستندال وأندريه جيد وجورج صاند وأوسكار وايلد في الإفضاء بتجاربهم الجنسية والحميمية وخبراتهم في مجالها، وما لابسها من ظروف وصاحبها من أجواء، ولهذا أشار الباحث ميشيل فاوكاولت إلى أن فن الاعتراف ربما هو أكثر الصفات البارزة التي طبعت الثقافة الغربية المعاصرة، وبهذا تحوّل الإنسان الغربي إلى «حيوان اعتراف»، بحسب ملاحظة الكاتب العراقي سلام صادق، ويعتبر فاوكاولت أن المجتمع الغربي وتبعا لذلك أصبح مجتمعا مطبوعا على سجية الاعتراف، وترك الاعتراف تأثيراته العميقة والواضحة في بنية هذه المجتمعات، «ودون أدنى شك فإن كان الأدب في أحد وجوهه يعنى بالمتعة في الحكي والاستمتاع، واهتمامه بالحكايات والسير الخارقة للأبطال والفرسان والأساطير والحروب والمعجزات، فإنه اتجه نحو وجهة مغايرة تماما الآن، بحيث أصبح ملائما لضرورات أخرى تكمن في أنه (أي الأدب) وفي أعمق أعماقه وفي جوهره وجمالياته صار يعمل على إبراز الحقيقة من بين كلماته».
لكن أين العرب من كل ذلك؟ وهم يرفعون شعارات كبيرة مثل «إذا بليتم فاستتروا»، فضلا عن أن الإسلام لا يقرّ بمبدأ الاعتراف كقاعدة سلوكية.

ولا ريب أن العرب اطلعوا على ألوان الأدب الاعترافي الغربي، وكانت لهم وجهة نظر تبيّن مدى استجابتهم بالتأييد أو العزوف في هذه الألوان الأدبية التي تتضمن جهر الأديب بمكنونات حياته وخفاياها. فعبدالرحمن شكري يقول «ليس فريضة على صاحب الاعترافات أن يذكر نقائصه، هل فعل ذلك روسو أو غوته او شاتوبريان؟ كلا. ومهما عظم نصيب صاحب الاعترافات من الصراحة، فلا بدّ أن يكون عنده من الجبن والحزم واحترام النفس وما يغري بإخفاء الكثير من نقائصه».
وفي مطلع السبعينات، نشرت مجلة «الكاتب المصري» مقالة تقارن بين «اعترافات»



محمد ظاظا

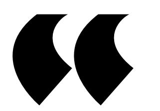
لأوغسطين و»المنقذ من الضلال» للغزالي. وتوصل كاتب المقالة إلى أن الثقافة المسيحية كانت أقرب إلى السيرة الذاتية من الثقافة العربية والإسلامية، لأن المسلمين لم يعرفوا «أدب الاعتراف»، بمعنى التكفير عن الخطايا بمجرد البوح بها. وللأسف، يقول المترجم العراقي سعيد الغانمي انتشرت هذه الفكرة بحيث صار أدب الاعتراف إذا صح وجود أدب كهذا، أو مجرد طقس الاعتراف نفسه، نظيرا مطابقا لأدب السيرة الذاتية أو ترجمة النفس. وكانت النتيجة الحط من قيمة السير الذاتية العربية باعتبارها سيرا ناقصة، وتفتقر إلى أدب البوح الذاتي الداخلي، وترتكز بالكامل إلى الإعلام الأيديولوجي الصريح الذي يتطابق مع الهوية الجماعية.

***

وبغض النظر عن المبدأ العام لأدب الاعتراف ومدى انتشاره وأبرز نجومه، نقرأ عبارة للزعيم العمالي البريطاني أنورين بيفان تقول «كل السير الذاتية أكاذيب»، ويوصي باودولينو بطل أمبرتو إيكو «إن أردت أن تصبح متأدبا أو أرفع شأنا، إذا أردت أن تكتب ذات يوم أخبارا، يستوجب عليك أن تكذب، وأن تختلق بعض الحكايا، وإلا كان «تاريخك» مضجرا». لا ضرورة للشطح والحديث عن الأدب والحقيقة والكذب في الرواية، لكن في أدب الاعتراف الأمور أكثر تعقيدا، هل يجوز الكذب في الاعترافات؟ هل نبوح بـ»خطايا» كاذبة، أم نستعمل الكذب لنمتن السرد والبوح؟ يلعب الكذب والخيال دورا كبيرا في موجة الاعترافات الراهنة كما لعباه في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، عصر ازدهار الاعترافات. وقتها خرجت إلى المكتبات مئات الكتب تحوي انطباعا بالصدق والأمانة، اعترافات أخرى استخدمت المؤلفات الجادة والصادقة مظلّة تختفي تحتها كتب عديدة قائمة على الكثير من الكذب والخيال، وبعضها بغرض التشهير بحسب تعبير الكاتب ممدوح الشيخ، حين نراقب بعض المحطات الثقافية، نلحظ أن صاحب الاعتراف «يكذب»، الكذب هنا أبيض، وغالبا ما يرتبط بظرف سياسي واجتماعي وحتى ذاتي، الروائي نجيب محفوظ نفسه عندما أجرى معه رجاء النقاش حوارا طويلا على مدار سنة كاملة ونُشر مسلسلا في إحدى المطبوعات، وكان



بغض النظر عن المبدأ العام لأدب الاعتراف ومدى انتشاره وأبرز نجومه، نقرأ عبارة للزعيم العمالي البريطاني أنورين بيفان تقول «كل السير الذاتية أكاذيب»، ويوصي باودولينو بطل أمبرتو إيكو «إن أردت أن تصبح متأدبا أو أرفع شأنا، إذا أردت أن تكتب ذات يوم أخبارا، يستوجب عليك أن تكذب، وأن تختلق بعض الحكايا، وإلا كان «تاريخك» مضجرا». لا ضرورة للشطح والحديث عن الأدب والحقيقة والكذب في الرواية، لكن في أدب الاعتراف الأمور أكثر تعقيدا



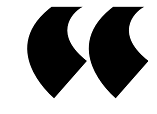
بمثابة اعترافات على أسرته وأهله أثار ضجة كبيرة، فاضطرّ إلى حذفها من النسخة التي أصدرها في كتاب بعد ذلك. وفي علم النفس التحليلي تلجأ الشخصية غالبا إلى حذف المواقف والأشياء التي تشكل مصدر شعور بالألم والتوتر. برغم أن القديس أوغسطين، يعتبر أن الاعترافات تحرر الإنسان من عبء ثقيل إن لم يخلصه من سمّ أليم؛ يخلصه من عذاب ضمير.

وحين أصدر الناقد عبدالله إبراهيم كتابه «السرد والاعتراف والهوية»، رأى أن هذا الأدب هو محط شبهة وارتياب، فالقارئ يرى في جرأة الكاتب على كشف المستور وفضح المجهول، خروجا عن السياق الرسمي للأدب والمجتمع. وتدفع المخاوف في هذا الشأن، كتّابا كثرا إلى «اختلاق تواريخ استرضائية» وإلى «ابتكار صور نقية لذواتهم» مؤثرين عدم الخوض في مناطقهم السرية. وما زالت غالبية من القراء والنقاد أيضا، تتلقى أدب الاعتراف بصفته «جملة أسرار» أو «مدونة فضائح»، والأمر هذا انعكس سلبا على الكتّاب فراحوا يتحاشون ذكر الوقائع النافرة أو الفاضحة وغير المستساغة لدى القراء. وهذا يتعارض مع مهمة أدب الاعتراف، وثمة بعض الشواهد الحسيّة، تدل على مدى الرقابة الذاتية في أدب البوح والاعتراف. عندما نشرت القاصة ديزي الأمير رسائل الشاعر خليل حاوي، حذفت اسمها من الرسائل إلى جانب بعض الجمل. وكذلك الحال أيضا، عندما نشر الكاتب المسرحي توفيق الحكيم في منتصف السبعينات كتابا جمع عددا من الرسائل المرسلة إليه خلال حياته الأدبية، فحذف من كتابه كل ما يتصل بعواطفه. دار الآداب نشرت الجزء الأول من سيرة سهيل إدريس ولم تنشر الجزء الثاني لأسباب معروفة. رسائل إلياس أبوشبكة إلى محبوبته ليلى العظم أحرقت. وحتى أبرز شخصية في أدب الاعتراف العربي لا تزال موضع جدل وريبة، والقصد هنا الروائي المغربي محمد شكري صاحب «الخبز الحافي»، السيرة التي شكلت صدمة قبل عقدين أو ثلاثة، ففي المدة الأخيرة خرج حسن العشاب، وهو المعلم المدرسي الأول لشكري، ليقول «لقد تعلم شكري القراءة والكتابة في سن الحادية عشرة. وما كان يروجه من أنه ظل أميا حتى سن العشرين، كان من أجل إثارة الانتباه فقط. وعندما كنت أثير معه هذا الموضوع، كان يجيبني بأن 60 في المئة من الكتب التي تتناول حياة أصحابها تعتمد المبالغة وبعض الكذب من أجل التشويق».

ويعود العشاب بذاكرته إلى الوراء، وبالضبط إلى أربعينات القرن الماضي «بعد العودة من المدرسة، كنت أجلس في أوقات فراغي في مقهى شعبي للصيادين تطل نوافذه على الميناء وتحمل اسم صاحبها موح. كان موح صاحب المقهى وطنيا كبيرا، وكان مدمنا اقتناء الصحف. أما دوري أنا فقد كان فريدا من نوعه. موح يهيّئ للصيادين مجلسهم في المقهى لأقرأ أنا الأخبار اليومية وأشرح لهم مضامينها بحماسة». ويتابع العشاب «كنت ألاحظ بين الصيادين طفلا صغيرا لا يتجاوز عمره 11 سنة ينظر إليّ بإعجاب. كانت تربطه بالمقهى تجارة السجائر الأميركية التي يبتاعها من السوق السوداء في الميناء ليبيعها بالتقسيط في المقهى. صارحني الطفل محمد حدو التمتماني (اسم محمد شكري الحقيقي) برغبته في تعلم القراءة والكتابة. وهكذا أخذت في تعليمه الحروف الهجائية وبعض السور القرآنية والأحاديث. ولقد استمر تعليمي إياه سنتين في طنجة، ثم واصلتُ تعليمه خلال العطل حينما انتقلت إلى مدينة العرائش». سيتوسط حسن العشاب لشكري في ما بعد لدى مدير مدرسة في العرائش عام 1955 ليسجله في مدرسته مباشرة في الصف الخامس الابتدائي رغم سنه المتقدمة. وقد وجد «صعوبة كبيرة في التأقلم مع التعليم الرسمي. ورغم أننا كنا نشجعه ونساعده بالدروس الإضافية، فقد ظل مستواه متواضعا. لذلك حينما تخرج من المعهد الثانوي بعد ثلاث سنوات وأصبح معلما، لم يسمحوا له بالتدريس لأنه لا يجيد اللغة العربية، وكانت كتاباته ملأى بالهفوات والأخطاء اللغوية والإملائية». يضيف العشاب ««في العرائش، كان شكري يطلعني على بعض كتاباته التي أراد أن يؤلف منها كتابا، شجعته على ذلك. لكنه علّق بسخرية «كيف لي أن أنشر كتابا وأنا أعيش فقط بالخبز الحافي؟»». فأجبته بأن ««الخبز الحافي» الذي تحكي عنه الآن يجب أن يكون عنوان هذا الكتاب». وبغض النظرة عن موقع شكري في عالم الرواية الآن، يبقى السؤال هل كان يبالغ في روايته أو سيرته لجذب الانتباه؟ هل ما قاله العشاب موضع شك وكلام لمجرد الغيرة وتحطيم أسطورة التلميذ الأسطورة؟



يلعب الكذب والخيال دورا كبيرا في موجة الاعترافات الراهنة كما لعباه في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، عصر ازدهار الاعترافات. وقتها خرجت إلى المكتبات مئات الكتب تحوي انطباعا بالصدق والأمانة، اعترافات أخرى استخدمت المؤلفات الجادة والصادقة مظلّة تختفي تحتها كتب عديدة قائمة على الكثير من الكذب والخيال، وبعضها بغرض التشهير بحسب تعبير الكاتب ممدوح الشيخ، حين نراقب بعض المحطات الثقافية، نلحظ أن صاحب الاعتراف «يكذب»



وهل يؤثر الكلام على مضمون «الخبز الحافي»؟

ولا يقتصر سؤال الكذب في أدب الاعترافات على شكري، ففي المدة الأخيرة، حصل سجال صحافي حول روايات تشارلز بوكوفسكي وشعره، باعتباره بات منتشرا بقوة ومترجما بكثافة في العالم العربي، ويهوى أدبه الكثير من الشبان، ويتناقلون خبرياته ومواقفه الشريرة، وتعاطيه الكحول بإسراف، وعلاقاته السيئة مع النساء. وكان للشاعر العراقي باسم المرعبي موقف مغاير نشره في موقع «ضفة ثالثة» قائلا «يبدو بوكوفسكي واحدا من أولئك الكتاب والشعراء الذين لا يتورعون عن تسطير كل ما يجول في الخاطر من دون أي وازع جمالي أو قيمي وبموهبة متواضعة أو منعدمة»، بوكوفسكي هو «صنيعة الماكنة الثقافية الإعلامية الشرهة للنظام الرأسمالي. وقد كان التلقف الأوروبي له سابقا على الأميركي»، ورد عليه الروائي التونسي كمال الرياحي معتبرا «أن قراءة بوكوفسكي أصعب من قراءة دوستويفسكي لأن أعمال بوكوفسكي أعمال تنفي نفسها وتتقنع بالبساطة والرداءة ويتواطأ الكاتب نفسه ضدها»؛ والروائي العراقي علي بدر كان أكثر حدّة في تحديد موقفه من بوكوفسكي في تعليق فيسبوكي، قال «لم يقنعني (أي بوكوفسكي) لا في شعره ولا في رواياته، على الأرجح هو ظاهرة صنعتها دور النشر الأميركية، ولا سيما بعد أن اعترف كاتب سيرته أن أغلب مشاهد سكره العلنية هي تمثيل بطلب من ناشره ووكيلته الأدبية. الأمر ينطبق على محمد شكري أيضا». وأضاف «كتبت البوست السابق بعد أن قرأت البيوغرافيا التي كتبها هوارد سونس عن تشارلز بوكوفسكي، مطوقا بذراعي حياة مجنونة، من أجل ترجمتها ونشرها في دار ألكا، وبعد اقترابي من الصفحات الأخيرة، وقبل أن أرسلها للمترجم، عدلت عن رأيي. شعرت بضرورة أن أكتب ما كتبت عنه، بالنسبة إليّ من زمن وليس اليوم، هو شاعر نعم، ولكنه ليس له رؤية بول تسيلان، ولا رينيه شار(...). وهو روائي ولكنه ليس كهمنغواي ولا شتاينبك، طيب هو شاعر هامشي وسكير، وإلخ. وصدقت هذا، ولكن السيرة تقول غير ذلك، إنه عدل حياته، واشترى منزلا وأصبح يجمع المال ويكتب حسب طلب الناشر والوكيلة الأدبية، واغلب مشاهد السكر العلنية كانت مخترعة».

كاتب من لبنان



الكتابة العارية

أدب المسكوت عنه

ممدوح فرّاج النّابي

في ظل ثقافة مؤطرة بأطر وأنساق أبوية تحكمها أنساق مهيمنة، مستمدة تارة من الدين، وتارة أخرى خاضعة لأنساق العرف والمجتمع. يبدو التساؤل عن كيفية تمثل الكتاب في الثقافة العربية، لمفهوم الاعتراف، محض هباء. فالاعتراف بما يثيره في الذهن من مفردات من قبيل: تعرية الذات والبوح والكشف؟ كما هو سائد في الثقافة الغربية. أو حتى التجرد بالتعرية كما في الأعراف الكنسيّة، حيث الاعتراف من الخطايا أمام القس، مقدمة للتطهر. لا نكاد نتلمسه إلا في نصوص قليلة ونادرة. وهو ما يتبعه سؤال: لماذا؟ ومن ثم تناقش هذه المقالة، مفهوم الاعتراف في الثقافة العربية. وطبيعة الاعترافات ذاتها، واختلافها ما بين الرجل والمرأة. والأهم أسباب انحسار هذا الجنس في المدونة السردية العربية، حتى صار شعار البيئات العربية «الاعتراف مرفوع حتى إشعار آخر؟» وهو ما يحيل إلى إكراهات وقيود متعددة. كما نرصد الحيل التي مرّر بها بعض الكتّاب على اختلاف جنسهم النوعي اعترافاتهم التي كانت صادمة نوعًا ما!

يندرج أدب الاعتراف تحت جنس كتابة الذات. وهو وثيق الصّلة بالسّيرة الذاتيّة، بما أنها بوح وكشف. وهناك مَن يرى أنه النوّاة الأولى التي خرجت من عباءته كتابة السيرة الذاتية بشكلها الذي تعارف عليه النقاد، كما هي عند الغرب. وقد اكتسبت السيرة الذاتية شرعيتها مع الاعترافات التي بدأت باعترافات القديس أوغسطينوس (354-430) التي صدرت في القرن الرابع، ثم اعترافات جان جاك روسو(1712-1778) التي صدرت في القرن الثامن عشر.

يعتبر جورج ماي أن رواج الاعترافات «هو الذي كرّس السيرة الذاتية، وجعلها جديرة بالدخول في حرم الأجناس الأدبية» (ماي، السيرة الذاتية، ص 39). تتعدّد الوشائج الوثيقة بين الاعتراف والسيرة الذاتية، فلا يمكن أن تُدرج كتابة الذات إلى جنس السيرة الذاتية إلا بتحقّق الصدق العاري. فكما يقول ألفردويني في كتابه «مجد الجندية ورقها»: «إن المرء حين يتحدث عن نفسه لن يجد أفضل من الصراحة مصدرًا لوحيه» (إيهاب النجدي، أدب الاعتراف، ص 47).

الغريب أن معظم نُقاد الأدب والمهتمين بالنوع والأجناس الأدبية الوليدة، يُجمعون على أن مفهوم السيرة الذاتية الخالصة، بما تحمله من اعترافات بغية تعرية الذات كما جاء في أدبيات الغرب، غير موجود في الأدب العربي. وهو ما يشير إلى أن الاعتراف مرفوع حتى إشعار آخر، وإن تحقّق فلا يتجاوز عدد أصابع اليد الواحدة. وبالمثل لا توجد كتابات مستقلة تحمل عنوان «اعترافات» يُدلي فيها الكتّاب بأحاديث عن المواقف التي تعرّضوا لها، أو عرّضهم الآخرون لها، أو صرف حديثه عن الأخطاء والذنوب فقط.

ربط الكثيرون بين الاعترافات الدينيّة أمام القسّ والاعترافات في السّرد. فكلتيهما يتحلّى بالسعي إلى التطهّر سواء بالمعنى الدينيّ، كما في الاعترافات أمام القسّ في الكنيسة، أو بتطهير الذّات بمواجهتها بالخطايا والآثام التي ارتكبتها عبر مسيرتها الحياتية. وفي هذا يشير ج م كوتسيا إلى «أن مشكلة الاعترافات العلمانية، غير الدينية تمييزًا لها عن الاعترافات أمام القس في الكنيسة، سواء في السرد أو حتى في السيرة الذاتية، تكمُن في كيف يواجه الكاتب أو حتى كيف يتهرب من مشكلة كيف يعرف الحقيقة حول الذات، بدون الوقوع في خداع الذات، وكيف ينهي الاعتراف بنفس الرُّوح التي تُماثل في العلمانية، ما يُعادل التطهّر الدينيّ الناجم عن الاعتراف الكنسي. لأن تحوُّل الاعتراف من طبيعته الدينية إلى المجال العلماني يحتم قدرًا من التحلّل من طبيعة الاعتراف الدينيّة، لتنقله إلى المجال العلماني». (صبري حافظ، عالية ممدوح كتابة السيرة في الأجنبية، مجلة نزوى/ فبراير 2015).

لم تنفصل الاعترافات عن السيرة الذاتيّة الخالصة، حيث تضمنت السّير الكثير من الاعترافات الصريحة والصّادقة التي ألّبت الكثيرين على صاحب السيرة. لكن كثيرين جعلوا بينهما فرقًا على نحو ما ميّز فابيرو. ففي تعريفه للسيرة الذاتية يرى أن «السيرة الذاتيّة تترك مكانًا للاستيهام، ومَن يكتبها ليس مُلزمًا البتة بأن يكون دقيقًا حول الأحداث، كما هو الشأن في المذكرات، أو بأن يقول الحقيقة المطلقة كما في الاعترافات»، ثم يشير إلى رحابة السيرة الذاتية في احتضان عدة أنواع.

نفس الشيء فعله مجدي وهبة في معجمه؛ حيث يُعرِّف الاعترافات بمعزل عن السيرة الذاتية ويرى أنها «ذلك النوع من الترجمة الذاتية التي يروي فيها المؤلف مواقف نفسية أو عاطفية لا يعترف بها واضعو الترجمة الذاتية عادة» (ص، 49)، ضاربًا بـ«قصة حياة» إبراهيم عبدالقادر المازني كمثالٍ على الجنس. يؤكد إيهاب النجدي على العلاقة بين الاعتراف والسيرة الذاتية، إلا أنه يفرّق بينهما من حيث الموضوع، فيجعل السيرة الذاتية متصلة بالإشادة والمديح، في حين يقترن الاعتراف بالذنب والسقوط، وسرد الخبايا والأسرار. كما يُفرِّق النجدي بينهما وفقًا لغايات المتلقي وتأثيرهما عليه. فالقارئ يبحث عن متعة المعرفة في شخصية السيرة، ومراحل تفوقها، محافظًا على اعتقاده الراسخ في براءة ظله وقدوته. ويمثّل الاعتراف - على حد قوله - «الراحة الكبرى، والصّدمة التي تبدّل صورًا ذهنية جديدة، وربما غير متوقعة بأخرى مُعدّة سلفًا عن صاحب الاعتراف، كما تمثّل مخاطرة وجرأة في مواجهة الأعراف والتقاليد، وتعيد كتابة تاريخ الشخصيات، وبتعبير آخر السيرة الذاتيّة إعلام، والاعتراف إفضاء».

وبناء عليه يعرّف الاعتراف بأنه «يمثّل إقرارًا على النفس، وشهادة على الآخرين، بما توارى في طوايا الأيام من خفايا وأسرار» (إيهاب النجدي، أدب الاعتراف، 21)، وَيُكمل، بأن ليست «كل خفايا المرء تقع في دائرة الخطايا والأوزار. ومن ثم يرى أن الأدب الصادق يُلامس جوهر الاعتراف، ليس بالتصوّر الظاهر القريب للكلمة، وإنما بالمعنى

محمد ظاظا

الداخلي «الجواني» لها، حين يستعيد الأديب لحظات الحقيقة الغائبة، فتعود إلى الوجود بوساطة فنيّة من جديد، وحين ينير للأجيال القادمة دروب التطور الروحي والفكري لجيله الذي ينتمي إليه».

لقد وصف الأستاذ العقاد في حديث قديم له أدب المازني، على تنوع أشكاله، بأنه «أدب اعتراف، في محراب الفن لا في محراب الكهانة». أختلف مع النجدي في تفرقته بين السيرة الذاتية والاعترافات، على مستوى الشكل، حيث الكثير من السير تضمنت سرد الخبايا والأسرار التي عنده فيما هي حكر على الاعترافات فقط.

وبناء على التعريفات السابقة، أكاد أجزم بأن الاعتراف لم يخرج من إطار السير الذاتية الصادقة، باستثناء تلك الاعترافات التي يُدلي بها المشاهير والنجوم في البرامج التي تعتمد على وضع الضيف تحت طائلة الاعتراف والصراحة. ما عدا ذلك، فالاعترافات لا نستدل عليها في كتابات مستقلة، بل هي مُدمجة في السّير والمذكّرات واليوميات والرسائل وغيرها من كتابات الذات.

الاعترافات والنصوص الذاتية

تقترب الاعترافات بدرجة كبيرة مما يدعوه جيرار جينيت بالبوح Autodiegetic، أي سرد الذات أو بوحها لذاتها أو عنها. فيتوحد فيه الرّاوي مع الشخصية الأساسية من حيث الصّوت السردي؛ فالسارد/ الكاتب/ الشخصية هي كلها لنفس الشخص.

ومع كثرة الأعمال التي تتماهى فيها الأنا بذاتها في أدبنا العربي إلا أن الاعترافات لم تحظَ بالاهتمام الكبير من قبل الكتّاب. ومن ثم لم يخصّصوا لها كتابات مستقلة. وإنما جاءت مُنسربة من عباءة كتابة الذات في صورتها العامة. فاستطاع بعض الكتّاب بالتحايل تمرير اعترافاتهم دون خوف من الرقابة المتمثّلة في سلطة المجتمع وسلطة الدين والأعراف. وقد جاءت اعترافاتهم عبر أجناس قريبة تعتمد على التخييل كالرواية، وأخرى تتصل بالذات كالسيرة الذاتية والمذكرات والرسائل.

وقد عبّر عن هذا التداخل عبدالرحمن شكري عندما قال في بداية اعترافاته بأن «هذه المذكرات ليست اعترافات عريانة من ثوب الخيال» في إشارة دالة على تطعيم اعترافاته



لم تنفصل الاعترافات عن السيرة الذاتيّة الخالصة، حيث تضمنت السّير الكثير من الاعترافات الصريحة والصّادقة التي ألّبت الكثيرين على صاحب السيرة. لكن كثيرين جعلوا بينهما فرقًا على نحو ما ميّز فابيرو. ففي تعريفه للسيرة الذاتية يرى أن «السيرة الذاتيّة تتركُ مكانًا للاستيهام، ومَن يكتبها ليس مُلزمًا البتة بأن يكون دقيقًا حول الأحداث، كما هو الشأن في المذكرات، أو بأن يقول الحقيقة المطلقة كما في الاعترافات»، ثم يشير إلى رحابة السيرة الذاتية في احتضان عدة أنواع



بالخيال. وهو ما تبدى بصورة واضحة في حيلة القناع التي اعتمدها في سرد اعترافاته عبر شخصية «م.ن». وقد تكرّر الأمر مع محمد شكري الذي عنون سيرته «الخبز الحافي» بأنها سيرة ذاتية روائية. وقد ضمنها الكثير من الاعترافات الخاصة بعلاقته المتوترة مع أبيه، وانفتاحه على الجنس بكافة أشكاله.

على العكس اهتم كتّاب الغرب بهذا الجنس، وقد أتاحت لهم قيم مجتمعهم، ورحابة البوح وصدق الاعتراف، الكتابة بلا قيد أو شرط. وهو ما يتوازى مع مفهوم الاعتراف الكنسي، الذي يدعو إلى التطهير. حيث كانت الحاجة إلى مُحاسبة النفس التي يحضّ عليها التزهد المسيحي، سببًا لشيوع هذا النوع في الغرب تحديدًا. وقد اتضح بصورة جلية في اعترافات القديس أوغسطينوس، ثم ما تلاها من اعترافات لجان جاك روسو التي مهدت «لظهور أوّل وعي جماعي بأن السيرة الذاتية أصبح لها كيان أدبي» على حدّ تعبير جورج ماي.

ومع الإقرار بغياب هذا الجنس من المدونة السردية العربية، إلا أنه ثمة محاولات تسربت إليها، كما في «المنقذ من الضلال» للإمام الغزالي و«التعريف بابن خلدون ورحلته شرقًا وغربًا»، و«كتاب الاعتبار» لأسامة بن منقذ. وإن كان عباس محمود العقاد يذهب بها بعيدًا حيث يربط بينها وبين العلاج في الطب النفسي فيقول «وقد اشتهرت الاعترافات في الهياكل في عهد الحضارة البابلية قبل ميلاد المسيح بعدة قرون، وكانت في حقيقتها ضربًا من العلاج الجثماني الذي يطلبه المريض من الطبيب، لأن البابليين كانوا يعتقدون أن المرض والبلاء على اختلافهما عقوبة إلهية تقتص بها الأرباب من أصحاب الذنوب والخطايا، وأن الذي يبوح بخطيئته، ويندم عليها يشفى من دائه بوساطة الكهان والأحبار، فكان الاعتراف بمثابة ضرب من الاستشفاء، كعلاج الأمراض بالطب في العصر الحديث».

وما يُعزّز قولنا السابق بأن الاعترافات لا تأخذ في أدبنا العربي شكل الاعترافات المستقلة كما ظهرت في كتابات الغرب عند جان جاك روسو، وغيره. وإنما هي منسربة في أشكال متعدّدة من الكتابات الشخصية على اختلاف أشكالها؛ سيرة ذاتية، أو رواية سيرة ذاتية، أو مذكرات وكذلك في الرسائل، ما نراه في نصوص وسمت بأنها رسائل ومع هذا فالاعترافات تتسرب بصراحة وجرأة لافتتيْن على نحو ما هو في الاعترافات المتسربة في رسائل فدوى طوقان لأنور المعداوي.

فمررت فدوى طوقان في رسائلها الكثير من الاعترافات، وفيها اعترفت بعاطفتها لأنور، وهو ما يأتي مخالفًا للأعراف في ذلك الوقت، وأيضًا لمكانتها الأدبية. وكانت لها من الجرأة أن نشرت هذه الرسائل. في حين أن المعداوي لم يتحلَ بهذه الجرأة كما يقول رجاء النقاش، كان يخشى الموت المفاجئ، فأتلف رسائله أوّلا بأول.

وقد اعترفت فدوى للنقاش في رسالة له بعد صدور الكتاب، «أن الكتاب لو صدر قبل عشرين عامًا، لكان مصدر فضيحة أخلاقية بالنسبة لي في محيط نابلس، المدينة المحافظة المتزمتة، أما اليوم وبحكم قانون التطور في المفاهيم والأفكار والأشياء، فقد تغيرت مواقف الناس تجاه مثل هذه الشؤون». وبالمثل نجد الكثير من الاعترافات تُمرّر - أيضًا - في رسائل غسان كنفاني لغادة السّمان. وبعض هذه الاعترافات كما تبدو تأتي ضدّ أعراف المجتمع ونواميسه. فيقول لها في إحدى الرسائل: «أيتها الشقية الحلوة الرائعة! ماذا تفعلين بعيدًا عني، أقول لك همسًا ما قلته اليوم لك على صفحات الجريدة: ’سأترك شعري مبتلاً حتى أجففه على شفتيك’»، ثم يصرح «أحسُّ نحوك هذه الأيام - اعترف - بشهوة لا مثيل لها إنني أتقد مثل كهف مُغلّف من الكبريت وأمام عيني تتساقط كأن أعناقهن بترت بحاجبيك. كأنك جعلت منه رزمة من السقط محزومة بجدولتك الغاضبة الطفلة» (ص، 54).

ومرة ثانية يتحرّر من العبارات البرّاقة ويقول لها دون خجل أو تردُّد «إنني أنام إلى جوارك كل ليلة، أتحسّسُ لحمك وأسمعُ لهاثك وأسبح في بحر العتمة مع جسدك وصوتك وروحك ورأسكِ. وأقول وأنا على عتبة نشيج: غادة يا غادة يا غادة... وأغمض عينيّ». وفي الرسالة الثانية يعترف بأثر لوعة الاشتياق بعد الفراق: «ما زلت أنفض عن بذلتي رذاذ الصوف الأصفر الداكن. وأمس رأيت كرات صغيرة منها على كتفي فتركتها هناك. لها طعم نادر كالبهار. أنها تبعث الدموع إلى عيني أيتها الشقية... عرفت أي سعادة أفتقد



مع الإقرار بغياب هذا الجنس من المدونة السردية العربية، إلا أنه ثمة محاولات تسربت إليها، كما في «المنقذ من الضلال» للإمام الغزالي و«التعريف بابن خلدون ورحلته شرقًا وغربًا»، و«كتاب الاعتبار» لأسامة بن منقذ. وإن كان عباس محمود العقاد يذهب بها بعيدًا حيث يربط بينها وبين العلاج في الطب النفسي فيقول «وقد اشتهرت الاعترافات في الهياكل في عهد الحضارة البابلية قبل ميلاد المسيح بعدة قرون، وكانت في حقيقتها ضربًا من العلاج الجثماني الذي يطلبه المريض من الطبيب

إذ لا أكون معك. لقد تبقت كرات صغيرة من الصوف الأصفر على بذلتي تتشبث بي مثلما أنا بك. وسافرت بها إلى هنا مثلما يفعل أي عاشق صغير قادم من الريف لأول مرة» ص، 36.

كل ما سبق يؤكّد على أن الاعترافات تندغم في كافة نصوص كتابة الذات، على اختلاف الشكل أو القالب الموزّعة فيه السيرة، في لحظات اجترارها وبوحها.

الأنا والاعترافات

يتحقّق أعلى حضور للأنا في التصاقها بذاتها، وهي في حالات البوح والاعتراف. ومن ثمّ نجد الكتابات الذاتيّة بالأنا فيها الكثير من الصدق. ويكون الإنسان أكثر صدقًا وهو يكتب عن ذاته بنفسه. حيث التماهي بين الذات الكاتبة والمكتوبة، وتلك الرغبة في فحص أدق تفاصيل الذات وتمحيصها. وتلك الأريحية مع الآخرين، والتي لا تعادلها إلا الصّرامة مع النفس.

فالسيرة الذاتية - كما يقول مايكل سبرنكر - «لا تتحقق إلا في نطاق الكتابة التي تتضافر فيها مفاهيم الذات والأنا والمؤلف وتنمحي الحدود بينها في عملية إنتاج النص». وهذا ما يؤكّده برنارد شو بقوله «أروع السير الذاتية هي الاعترافات، ولكن الكاتب لو كان عميقًا فإن كل مؤلفاته تصبح اعترافات» (حياتي، ص82).

ترتبط الاعترافات بالأنا، حتى أن انتشارها يُرجعه البعض إلى علو النزعة الفردانية. وتأكيدًا لهذا يقول روسو في بداية الاعترافات «إنني مُقدم على مشروع لم يسبقه مثيل، ولن يكون له نظير؛ إذْ إنني أبغي أن أعرض على أقراني إنسانًا في أصدق صور طبيعته.. وهذا الإنسان هو: أنا» (اعترافات، ص9). وإن كان غرضه من الصراحة كما يقول «فإذا ما انطلقت صيحات بُوق البعث، عندما يُقدّر له أن يدوّي، فلسوف أَمْثُلُ أمام الحاكم العادل، وهذا الكتاب بين يديّ، ولسوف أقول في رباطة جأشٍ: ’هذا ما فعلت، وما فكّرت، وما كنتُ.. لقد رويت في كتابي الطيب والخبيث على السواء، بصراحة، فلم أمحِ أي رديء، ولا انتحلت زورًا أي طيّب... لقد صوّرت نفسي على حقيقتها: في ضعتها وزرايتها، وفي صلاحها، وفي حصافة عقلها، وسمُوّها. لقد كشفت عن أعمق أغوار نفسي، كما كنتَ أنت



تراها، أيها الخالد السرمدي»».

لا يختلف ما فعله عبدالرحمن صدقي في تصديره لـ«اعترافات شاعر» عن روسو في مقدمته، فيقول «سأحاول - مع كل ما بين الغرب المستهتر، والشرق المتوتر، من ظاهر الاختلاف وباطنه - أن أقول الكثير في هذه الصفحات عن حياتي، من غير حرج، من غير حرص شديد على أن أبدو طوال ما عشته من السنين، مثل مَن تقدّموني مِن كتابنا الأجلاء المبرزين، قديسًا من القديسين» (ص، 122).

وبالمثل تذهب عالية ممدوح إلى ذات المعنى حيث تسعى إلى التعرُّف على ذاتها التي تجهلها عن طريق كتابة التجربة، فتقول «إنني شخص آخر، أنا شخصيًّا لا أعرفه وأشعر بمتعة فريدة بالتعرف إليها في أثناء جميع ما يحصل لي» (الأجنبية، ص 13)، ومن ثم تسعى إلى إلقاء «النفس في كائن آخر».

ثمة رأي آخر، يرى أنّ الذات لا تتحقّق بذاتها، بل على العكس تمامًا، فتتحقق الذات في علاقتها بالآخرين كما تقول الدكتورة لطيفة الزيات حيث ترى «أننا لا نتوصل إلى ذواتنا الحقيقية إلا إذا ذابت الذات بداية في شيء ما خارج عن حدود هذه الأنا الضيقة»، لدرجة أنها ترى أننا «نفقد هذه الذات الحقّة، إذا أصبحنا محبوسين في قفص، متحلقين حول الأنا، حين نغرق في بحر من التفاهات، وفي دوائر أبدية خبيثة تستحيل إلى قدرنا ونهايتنا. ونحن إذ ذاك نفقد ذواتنا لا بمعنى استعاري، بل فعلاً وواقعًا وشخصياتنا تعاني متغيرات مروّعة إلى حد لا نصبح معه بعد ذلك أنفسنا».

بمعنى أن الذات لا تتحقق في وجودها الشخصي، أو في عزلتها وإنما في المجموع تقول لطيفة الزيات «من عباءة الوصل الجماهيري ولدتْ، ومن الدفء والإقرار الجماهيري تحوّلت من بنت تحمل جسدها الأنثوي وكأنما هو خطية، إلى هذه الفتاة المنطلقة الصلبة القوية الحجة، التي تعرف تأنس الجماهير المقربة، وكيف تتصدى لرفض الجماهير، وتمسح عليه. من عباءة الوصل الجماهيري ولدت الفتاة القادرة على الاحتضان، والمنتشية إلى ما لا مدى بالاحتضان، القادرة على المواجهة وعلى تطويع الرفض»(أوراق شخصية، ص69).

تأخذ الاعترافات من السيرة الذاتية ميثاقها الذي فرضه فيليب لوغون. وهو بمثابة العقد الذي يتعهد من خلاله المؤلف والراوي بقول الصدق للقارئ، ومن ثم يعدُّ التعويل على الصدق والصراحة أحد أهم العناصر التي تُخرج بعض النصوص من دائرة السيرة الذاتية، لانتفاء الصدق فيها، أو نقض التعهد.

ومع هذا الميثاق الغليظ إلا أن هناك مَن يرى صعوبة تحقّق الصدق. ويراه ضربًا من المستحيل، كما يقول ترولوب Trollope «من يستطيع أنا أو أي إنسان آخر أن يقول كل شيء عن نفسه، أتمنى أن يكون هذا ممكنًا، مَنْ الذي يستطيع أن يتحمل الاعتراف بالقيام بعمل دنيء، ومن في الدنيا لم يرتكب واحدًا من الأعمال الدنيئة»(أندريه مورو: فن التراجم، ص 112).

تتأتى الأهمية في اعتراف بشير العظمة في سيرته «جيل الهزيمة من الذاكرة» في تحديده لطبيعة المذكرات التي يراها «إما أن تكون صريحة وإمّا أن لا تكون»، لكن أثناء الكتابة يُدرك وعورة تحقيق هذا الزعم؛ لذا أخذ يقاوم الكتابة «بقيت صامدًا أمام الإغراء»، متجنبًا: «مواقف المواجهة والمصارحة»، وما إن بدأ الكتابة حتى لاحظ أن أحكامه جارحة حتى على نفسه، فاضطر كما يقول: «أحاول التخفيف من أحكامي التعسفيّة، وبعد مرور عامين تقريبًا على بدء المغامرة في الكتابة، شعرت بأني قد بذلت المزيد من الجهد لأجعل كلامي أقرب للواقع وأقل حدة وقسوة» (ص9).

وهذه الصراحة التي يجب أن تكون في الاعترافات، كانت مدعاة لبرنارد شو أن يقول تعليقًا على اعترافات جان جاك روسو «أنا من القلائل الذين قرؤوا اعترافات جان جاك روسو من بداياتها إلى نهايتها، أستطيع أن أشهد بأن روسو، بعد أن توقف عن مغامراته وهو شاب وغد... أصبح جان جاك روسو مثل غيره، لا يتميّز بشيء خاص» (ص 82-83).

أسباب الانحسار

من الأشياء التي تؤكّد على عدم انفصال الاعترافات عن السيرة الذاتية، أنه عند التساؤل عن أسباب عدم وجود سيرة ذاتية في الأدب العربي، بما تتضمنه من اعترافات صريحة، دائمًا تربط الإجابات بين الاثنتين معًا. وتأتي الإجابة هكذا أن الثقافة العربية لا تتحمّل الصراحة الكامنة في الاعترافات.

كما أن الجميع أرجعوا أسباب الغياب والانحسار إلى غياب الحرية، وافتقاد البيئة العربية لثقافة البوح. ويدخل في هذا أيضًا ربما طبيعة هذه البيئة التي نشأت في خيام تلوذ بالستر والتستر. فغياب الحرية كان بمثابة العقبة الكؤود الذي حال دون البوح، وهتك الأسرار. حتى أن الذين عاشوا طويلاً بين جدران السجن، يقولون «إن شرّ ما كانوا يلقونه في السجن هو عدم استطاعتهم نفض أسرارهم، والتحدث عمّا خالجهم من إحساسات». (على أدهم: الاعتراف والاعترافيون، ص، 241).

وهناك مَن يشير إلى أسباب أخرى على نحو ما ذكر لطفي عبدالبديع بأن «العربية لم تعرف هذا الضرب (يقصد السيرة الذاتية) لا في القديم ولا في الحديث، إلا إذا استثنينا كتاب (طوق الحمامة لابن حزم)؛ لأنه يقوم على الخبايا والأسرار وتعرية الذات. أما السيرة الذاتية التي يتعاطاها الكتاب فهي من وجهة نظره لا تكاد تخرج عمّا كان يُعرف قديمًا بالتراجم، ويذيّل بها أصحابها كتبهم، كما فعل السيوطي. ويرجع هذا الحكم لمقارنته بين السيرة الذاتية العربية ومثيلاتها في الغرب أمثال (فلوبير والإسباني الأثير ست دي هيتا) حيث الصدق هو الفيصل.

وعلاوة على ما سبق، فقد أرجع أدونيس سبب غياب أدب الاعتراف لاعتبار أن: «الشخص العربي دائمًا ما يشاهد نفسه يولد ويكبر ويموت إنسانًا معصومًا من الخطأ».

وهناك مَن أرجع انحسار الاعترافات في السيرة الذاتية العربية إلى التكوين الثقافي العربي، فعلى حد تعبير صلاح صالح أن هذا التكوين

ريما سلمون

الثقافي كان سببًا لـ«خلو تراثنا الثقافي العربي من سير ذاتية مهمة يمكن الاعتداد بها إلى درجة دفع المعاصرين للتأسيس عليها والسير على منوالها».

وثمّة عامل يحول دون تحقق الاعترافات بشكلها العاري ألا وهو (الحياء والخجل). فالحياء كما يقول عبدالرحمن بدوي هو «الرقيب على جوهر الإنسان وكيانه الروحي الحقيقي أن يكون أشد حرصًا على كتم ما نيط به حراسته من أسرار».

كما يدخل الحرجُ تحت عنصر الحياء؛ حيث كاتب السيرة لا يكتب عن نفسه فقط، وإنما يكتب عن آخرين عمّا يشعره، شركاء له في صنع سيرته. ومن ثم فعلاقته بهم توجد بها أشياء يتحرَّج من البوح بها، ربما حرصًا عليهم، أو بدافع تجميل صورتهم لدى الآخرين، خاصةً لو كانوا من الأقارب. لذا فالحرج وهو عامل طبيعي يدفعه إلى تناسي أو خوف ما يَضر بهم. وبذلك لا تكتمل الصورة، وينتفي معها الصدق وخير دليل على توخي الحذر من قبل الأدباء ما حدث مع نجيب محفوظ في سيرته التي رواها لرجاء النقاش، وإشارته لابن أخته وسرقته أوراقه الخاصة، وقد دفعه هذا الاتهام إلى تهديد محفوظ ومكانته ومقضاته.

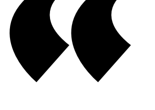
وكاد ذات العامل، أن يدفع بشير العظمة، إلى الإحجام عن الكتابة؛ خشية - كما يقول - بالخوف من إساءة تفسير كلامي عن قصد، ومن أقرب الناس إلي كالأهل والأصدقاء». وإن كان العظمة يرجع السبب إلى «تربية جيلنا والأجيال السّابقة واللاحقة كذلك، تقضي بأن يحرص الإنسان المتزن على الظهور أمام مرآة الناس جميعًا بصورة الكمال التقليدي في لباسه التقليدي وحركاته، مُنسجمًا مع فروض التقاليد المرعية. والكشف عن بعض النواقص أو أي شيء يُخالف الصورة التقليدية للكمال المثالي، فضائح لا بدّ من التستر عليها أو هي أحيانًا عورات لا بدّ من إخفائها» (جيل النكسة، ص 10).

حالة الحذر والخوف على الآخر، يعتبرها طه حسين ظاهرة لا مثيل لها إلّا في الأدب العربي فيقول «لا أظنني أعرف أدبًا مقيّدًا مغاليًا في الاحتياط كأدبنا العربي الحديث، الذي ينشئه أصحابه وهم يفكرون في الناس أكثر مما يفكرون في أنفسهم، حتى أطمعوا الناس



عند التساؤل عن أسباب عدم وجود سيرة ذاتية في الأدب العربي، بما تتضمنه من اعترافات صريحة، دائمًا تربط الإجابات بين الاثنتين معًا. وتأتي الإجابة هكذا أن الثقافة العربية لا تتحمّل الصراحة الكامنة في الاعترافات.

كما أن الجميع أرجعوا أسباب الغياب والانحسار إلى غياب الحرية، وافتقاد البيئة العربية لثقافة البوح. ويدخل في هذا أيضًا ربما طبيعة هذه البيئة التي نشأت في خيام تلوذ بالستر والتستر. فغياب الحرية كان بمثابة العقبة الكؤود الذي حال دون البوح، وهتك الأسرار



فيهم، وأصبحوا عبيدًا للجماعة وخدامًا للقراء» ومن ثم يرى الخلاص في هذه الدعوة، «فلنتمرد على الجماعة، ولنثر بالقرّاء، ولننبذ الاحتياط كله إلا هذا الذي يثير الشر، أو يؤذي الأخلاق».

ورغم كل هذه العوائق التي تحول دون قبول كتابات البوح والاعتراف، إلا أن الدافع في كتابتها أقوى من منعها. فكما يقول أندريه موروا «إن الدافع الذي جعل السير إدموند جوس يكتب سيرته كان في ما يبدو هو الدافع المعتاد عند الرومانسيين: المتعة في التحرّر والتنفيس والخلاص».

وهناك مَن يربط بين الاعتراف والعلاج على نحو ما فعل علي أدهم في مقالة قديمة بعنوان «الاعتراف والمعترفون» حيث قال إن «طريقة التحليل النفسي الحديث في معالجة الأمراض العصبية، أظهرت قيمة الاعتراف وأوضحت أهميته، وساعدت الإنسان على أن يعرف نفسه، وأن يلقي ببصره في ظلماتها الدامسة وسراديبها الخفية، بل يسّرت مناجاة الإنسان لنفسه، وتحليله لعواطفه الخاصة».

يعود مرة ثانية علي أدهم أثناء عرضه لكتاب عبدالرحمن شكري «الاعترافات»، ويقدم تفسيرًا آخر لانتشار الظاهرة، فيقول إن «أكثر كتب الاعترافات والتراجم الذاتية باعثها الأزمات النفسية التي تعرض لذوي النفوس الشديدة الحساسية والدائمة التفكير في ذاتها، والظروف التي تكتنفها». وفي السياق نفسه لاحظ علماء النفس المحدثون أن الانتحار يَكْثُر في الأمم البروتستانتية منه في الأمم الكاثوليكية، وعلّلوا ذلك كما يقول علي أدهم «بمسألة الاعتراف عند الكاثوليك، فهي بركة من البركات ونعمة من النعم» (ص، 242).

كل ما سبق يشير إلى حقيقة واحدة، مفادها، أن أسباب الاعتراف وضرورته تغلبت على الموانع والعوائق، وقد احتال الكُتّاب بكافة الوسائل من أجل تمرير اعترافاتهم.

ردة فعل الاعتراف

مفردة الاعترافات كعنوان صريح كما هي حاضرة في «اعترافات» القديس أوغسطينوس، و«اعترافات» عند جان جاك روسو، و«اعترافات فتى العصر» لألفريد دي موسيه، و«اعترافات شبابي» ليو تولستوي، وكذلك «اعترافات الروائي جورج سيمنون» غير متحقّقة في مدونة السرد العربي. وترددها لا يأتي بمثل هذه الكثرة والإطراد في الأدب الغربي، باستثناء ما كتبه عبدالرحمن شكري، تحت عنوان «الاعتراف»، على الرغم من أنه استخدم القناع، لنفي المطابقة بين الهويات الثلاث: هوية المؤلف والراوي والشخصية. وكذلك هي حاضرة في عنوان «اعتراف شاعر»، لعبدالرحمن صدقي، وترددت أيضا في «اعترافات حافظ نجيب» لحافظ نجيب، وهناك أيضا اعترافات عبدالرحمن الشرقاوي، إلا أنه لم يكتبها بنفسه. وإنما هي سلسلة حوارات أجراها الدكتور مصطفى عبدالغني مع الشرقاوي، صدرت عن المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1996.

ومع هذا الاطراد في الاعتماد على صيغة الاعترافات، إلا أنها تقلصت في الفترة الأخيرة ولم يعد لها وجود في عناوين الكتابات التي تُعري الذات. ومن ثم نسعى لتلمُّس هذه الاعترافات من خلال السير الذاتية، والكتابات الذاتية بصفة عامة؛ كالمذكرات واليوميات والرسائل. فكتّاب هذه الأجناس مرّروا الكثير من اعترافاتهم في سيرهم الشخصية ومذكراتهم، كحيل لتفادي المنع والمصادرة لو صدرت تحت العنوان المثير اعترافات.

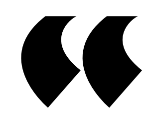
الخوف من المصادرة دفع البعض إلى التردّد في نشر العمل، على نحو ما حدث مع ليلى أبوزيد، التي أحجمت عن نشر سيرتها «الرجوع إلى الطفولة» لمدة عامين، وأبقتها في درج مكتبها. وقد يؤدي إلى رفض نشرها تماما كما حدث مع سيرة محمد شكري «الخبز الحافي» فجاءت كتابتها باللغة العربية عام 1972، ثم قام صديقه بول بولز الكاتب الأميركي، بترجمتها إلى الإنكليزية سنة 1973. وفي مرحلة لاحقة ترجمها إلى الفرنسية مواطنه الطاهر بنجلون سنة 1981. ولم تنشر باللغة العربية إلا في سنة 1982. وقد طالها المنع في الكثير من الدول العربية. لكن الغريب أن منعها في مصر جاء عندما تم تدريسها في الجامعة الأميركية.

جابهت الاعترافات التي تسربت بلمحات قليلة وأيضا مستترة إلا فيما ندر، معارضة شديدة ورفض لهذه الكتابات. بعضها من أفراد العائلة التي ينتمي إليها الكاتب، كما ما في موقف مليكة الشيكر أخت محمد شكري،



ثمّة عامل يحول دون تحقق الاعترافات بشكلها العاري ألا وهو (الحياء والخجل). فالحياء كما يقول عبدالرحمن بدوي هو «الرقيب على جوهر الإنسان وكيانه الروحي الحقيقي أن يكون أشد حرصًا على كتم ما نيط به حراسته من أسرار».

كما يدخل الحرجُ تحت عنصر الحياء؛ حيث كاتب السيرة لا يكتب عن نفسه فقط، وإنما يكتب عن آخرين عمّا يشعره، شركاء له في صنع سيرته. ومن ثم فعلاقته بهم توجد بها أشياء يتحرَّج من البوح بها، ربما حرصًا عليهم



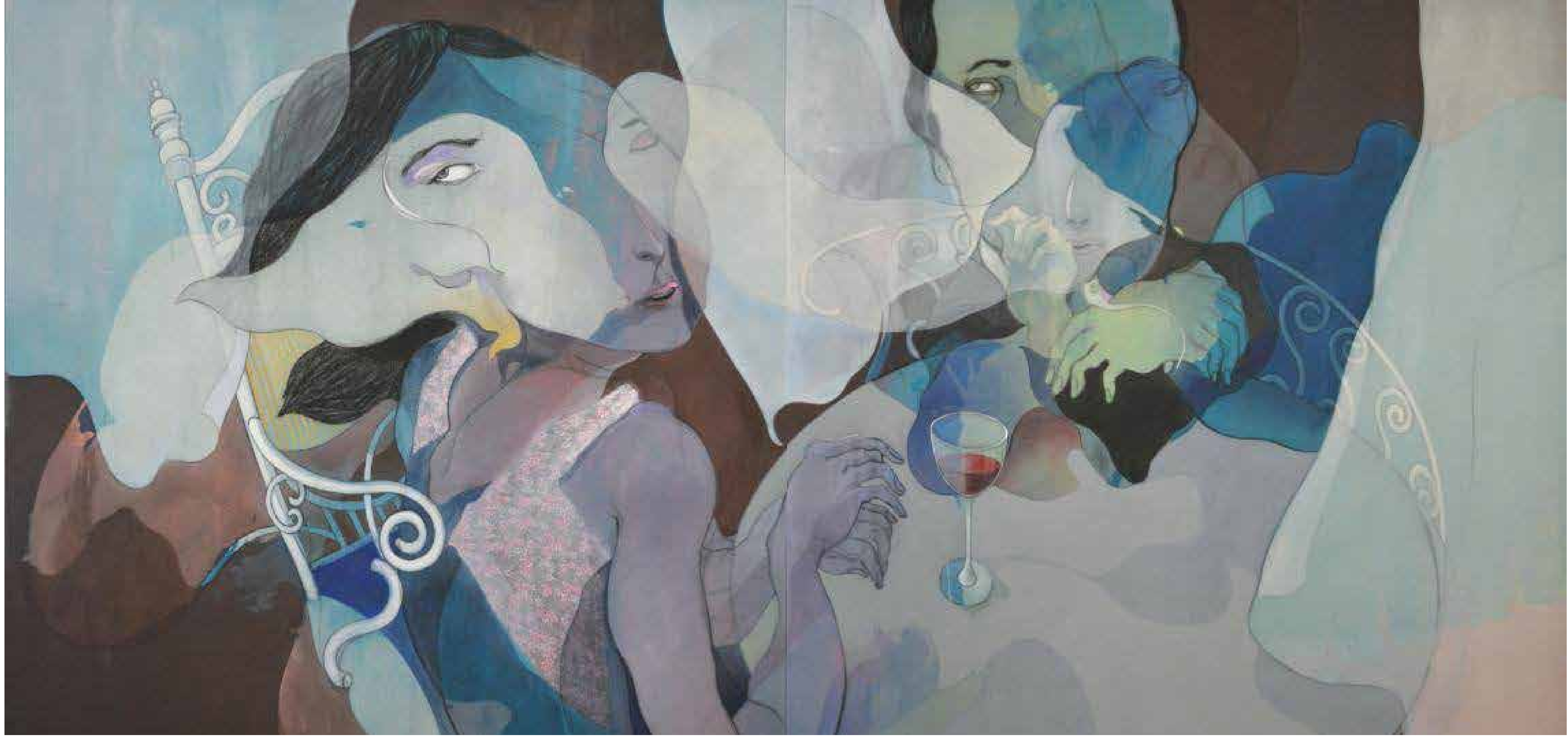
الرافض لما ورد في الخبز الحافي، وفقا لحديثها لقناة DW عربية؛ لاحتوائها على «مشاهد جنسيّة صادمة، وكذلك لتطرقها إلى علاقة الأب مع الأسرة التي كان يطبعها العنف».

تشير ليلى العثمان إلى أنها تعرضت لذات الموقف عندما تطرقت إلى علاقتها بأبيها، بأن اعترض أخيها حتى أنه رفع «دعوة قضائية بحجّة الإساءة إلى الوالد».

تعرضت مذكرات لويس عوض «أوراق العمر: سنوات التكوين» التي نشرت في عام 1989 للمصادرة والرقابة، فتمت مصادرة نسخها الأخيرة بعد وفاة الدكتور لويس عوض في عام 1990، حيث قال رمسيس عوض بعد وفاة أخيه لويس «لا أعتقد أن لويس عوض كان موفقا في التشهير بعائلته في كتابه ’أوراق العمر’ فهناك في كل عائلة أشياء سلبية أضعاف ما هو موجود في أوراق العمر، وأنا لا أزال أحمل العرفان بالجميل لشقيقي الأكبر لويس عوض لأنه تولى الإنفاق على تعليمي بالجامعة، بل هو الذي أدخلني قسم اللغة الإنكليزية الذي لم أكن أرغب فيه بسبب ميولي للصحافة من ناحية، وبسبب اهتمامي بالفلسفة من ناحية أخرى. ألوم لويس عوض انتقاده لكتبي التي وصلت إلى خمسة عشر كتابا قبل رحيله، ولم يكن موفقا في تقدير قيمتي العلمية، ولم يكن يتصوّر أن عدد كتبي سوف يفوق إنتاجه بكثير الذي لم يتجاوز سبعة وخمسين كتابا، في حين أن عدد كتبي تجاوز السبعين وتطرّق إلى موضوعات لا يوجد لها مثيل في العالم العربي.»

يبدو أن الغضاضة التي حملها رمسيس لأخيه لم ينسها فعندما أرادت الهيئة العامة المصرية برئاسة سمير سرحان إعادة طبعها ضمن مشروع مكتبة الأسرة، رفض متذرعا بأن الهيئة لم تتعاقد معه بحكم أنه الوريث لأخيه، لكن السبب الحقيقي هو ما أسماه بـ«تشويه تاريخ أسرته، وهو شخصيا».

وقد جاءت سيرة لويس عوض، محمّلة بكل ملامح أدب الاعتراف. فتضمنت كل شيء عن حياته وحياة المحيطين به، متجاوزا كل التابوهات الممنوعة والمحرمة. فتكلّم عن الدين والسياسة والمرأه، عن الأب والأم والأخوة، عن الحب وبنت الجيران المسلمة التي أحبها القبطي، عن الكنيسة التي لم تكن تزورها أمه إلا في المناسبات. وتحدث أيضا عن انتشار



محمد ظاظا

الحجاب بين الفتيات المسلمات وعدم قلقه إزائه. كما روى عن زواجه من فرنسية تعشق الخمر وقطط الشوارع، وعن عقمه إلا من ولادة الأفكار والكلمات. والأهم تحدّث عن مصر معشوقته السمراء، وعن الحزن في أواخر أيامه. وهو ما انتهى به إلى أن يلجا إلى عزلة اختيارية في بيت ريفي بدهشور في الفيوم جعله صومعة لإبداعه بعيدا عن صخب الحياة والبشر.

ردّة الأفعال الغاضبة لم تقف عند سياق ثقافي معين، وإنما هي ممتدة زمنيا حتى العصر الحديث. فالدكتور جلال أمين عندما نشر عام 2007 سيرته الذاتية «ماذا علمتني الحياة؟»، ذكر في مقدمة الجزء الثاني «رحيق العمر» أنه تلقّى «من أربعة أو خمسة أشخاص من داخل العائلة، ومن خارجها، لوما شديدا على نشر هذا الكلام. بل واعتبروا أنه تسبّب في ’فضيحة للعائلة‘ وأن مثل هذه الأمور لا تنشر ولا تقال» (ص13).

أغرب ما تعرّض له جلال أمين، ما صدر من إحدى القارئات، التي أرسلت رسالة للكاتب الصحافي سليمان جودة، بعد أن أشاد بما كتبه جلال أمين في سيرته «ماذا علمتني الحياة؟» في عموده الصحافي بجريدة المصري اليوم، إلا أنّ القارئة وجهت اللوم للكاتب وما جاء من اعترافات في سيرته على نحو ما جاء في رسالتها التي وقعتها تحت عنوان سيدة من الزمن الماضي.

وقد ذكرت، لقد «فجعت فيك، عندما قرأت مقالك عن الدكتور جلال أمين، رغم أني أتابع ما تكتبه بإعجاب شديد.. فقد أبديت إعجابك بصدقه، وشجاعته، عندما اغتال خصوصيات والدته على الملأ، وتجاهل أن البيوت لها حرمات، وأن الأمهات لهن توقير يصل إلى حد التقديس.. قل لي بربك، هل يطاوعك قلمك أن تكتب عن والدتك ما كتبه الدكتور جلال أمين، مربي الأجيال؟ هل تستطيع أن تُعرِّض سيرة أمك، للقيل والقال، خصوصا أن غالبية الناس لا تُفرِّق بين الحبّ والجنس، فكيف يسمح للشك أن يقترب منها؟!»

وتستمر القارئة في رسالتها الغاضبة قائلة «إن الأبناء يغفرون لآبائهم نزواتهم، ولكن لا يغفرون للأم.. فنزوة الأم تحطم في عيونهم المثل والقيم، فيكفرون بكل ما هو جميل.. الأم في نظرهم يجب أن تكون معصومة من ضعف البشر، لأن الله خلقها كما خلق الملائكة، من نقاء ونور.. لا يا سيدي.. الأم لا تمس.. إلّا الأم! وإني لأتساءل - والكلام لا يزال لصاحبة الرسالة الغاضبة - كيف نجت زوجته من هجومه على المقدسات؟ إنه لم يفتح باب غرفة نومه على مصراعيه للقراء والمعجبين، حتى يزداد إعجابهم بشجاعته، ومصداقيته.. أعتقد أنه يحقد على أمه، لأنها لم تلده في جمال سيدنا يوسف عليه السلام، ولا في نقاء سيدنا عيسى عليه السّلام، وإنما جاء عبارة عن كتلة من الحقد الأسود، لينفث سمومه في أقرب الناس إليه، وفي كل ما هو جميل.. لا أستطيع أن أمنع نفسي من أن أسألك: كيف تبارك تعرية الأمهات.. وفي الوقت نفسه، فإن عبارة شهيرة للفنان العظيم يوسف وهبي تلح علي، وأريد أن أوجهها للدكتور جلال أمين، وهي عبارة ’عليك اللعنة‘.. نعم هو ملعون في كل ملة، وفي كل دين.. واسمح لي يا سيدي، وقد أبديت إعجابك بما كتب.. اسمح لي أن ألعنك أنت أيضا!».

آثرت نقل كل ما جاء من رسالة السيدة الغاضبة، لسببين الأول: أنها كشفت عن مدى سلطة القارئ التي تجاوزت حدود الانتقاد إلى حدود اللعنة ومصادرة فكره، والأهم عدم تقبّله لحالة البوح التي وقع المؤلف تحت سلطة الميثاق السّيري، وهو ما يُعدُّ سببا رئيسيا في خشية الكثير من الكتّاب من الإفصاح عن سيرهم الذاتية، بما تحمله من خطايا وآثام، كي لا يتعرضوا لذات المصير. والسبب الثاني خاص بشجاعة الكاتب في مواجهة مثل هذه الآراء، فجلال أمين لم يتوقف عند هذه الاعتراضات، واستمرّ في كتابة اعترافاته وأصدر جزأين تاليين: «رحيق العمر» و«مكتوب على الجبين: حكايات على هامش السيرة».

ردة الفعل ضدّ ما ينشر تحت مفردة الاعترافات، تتجاوز أصحاب الشأن إلى المهتمين بالشأن الثقافي، فرجاء النقاش يحكي عند ردود الأفعال الغاضبة عندما نشر كتابه «صفحات مجهولة في الأدب العربي المعاصر». وهو الكتاب الذي سرد فيه أسرار العلاقة بين الناقد المصري أنور المعداوي والأديبة فدوى طوقان. يقول النقاش «ما إن صدر الكتاب حتى تعرّض لنقد بعض الأقلام؛ فقد انزعج البعض من المنهج الذي اعتمدت عليه في هذا الكتاب، وهو منهج يلتزم الصراحة الكاملة، مما اعتبره البعض خروجا على المألوف في حياتنا العامة وحياتنا الأدبية» (ص 9). ومع هذا الهجوم والرفض إلا أن النقاش لم يلق بالا بانتقادهم، فأخرج طبعة ثانية من الكتاب.

وفي مرحلة لاحقة، أخرج النقاش حواراته مع محفوظ وكانت هي الأخرى تحوي اعترافات ألبت الأقرباء على محفوظ بسبب صراحة محفوظ. وقد يكون الرفض من الجماعة التي ينتمي إليها، وتعرضها للفضح كما حدث مع المؤرخ رؤوف عباس، فما إن نشر سيرته «مشيناها خطى» التي تناولت مسيرة نصف قرن من التحولات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية في مصر عبر مسيرة حياته. وما إن كشف فيها عن الفساد الجامعي، حتى هبّ مَن تعرض لهم بالهجوم عليه، وإنكار ما جاء في السيرة.

وأبرز هؤلاء المهاجمين، كان عبدالعظيم رمضان الذي رد بمقالة نال فيها من علمية عباس منذ عتبة العنوان الذي جاء هكذا

«رؤوف عباس أستاذ جامعي كتبه محدودة وليس في حياته ما يستحق أن يكتب عنها مذكرات!». الغريب كان هناك من رأى أن رؤوف «لم يقل كل شيء في مذكراته حتى لا يطيح بالجميع». بمعنى أنها لم تكن صريحة بالقدر الكافي.

سبق وأن ذكرت على الرغم من العوائق التي تحول دون توفر كتابات الاعترافات في أدبنا العربي، ومع هذه العوائق استطاع بعض الكتاب أن يفلتوا من الرقابة على الذات بكافة أنواعها؛ الحياء والخجل، أو سلطة المجتمع وكذلك سلطة الدين. وكتبوا كتابة عارية، كان لها وقعها الصادم في الأوساط الثقافية، بما احتوته من صدق مع الذات وهي تقف أمام المرآة، بلا رتوش أو قناع.

اعترافات الكتاب: الهزيمة والذاكرة

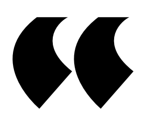
نتوقف هنا لنستعرض لبعض النماذج من اعترافات الكتاب على اختلاف أجناسهم وبيئاتهم أيضا، لنرصد كيف استطاع الكتاب تمرير ما يخالف قيم وأعراف مجتمعاتهم، والأهم كيف تمّ تمريرها؟

أوّل ما يلفت في سيرة بشير العظمة «جيل الهزيمة من الذاكرة» وهو الشخصية العلمية التي تقلدت مناصب سياسية رفيعة جمعت بين الوزارة أيام حكومة الوحدة عام 1958 ورئاسة الوزراء وغيرهما من المناصب في المحافل العلمية والسياسية، هو التجرد من كل زيف أثناء الكتابة. أي أن المؤلف يُعرّي هذه الذات ويكشف عن أدق تفاصيلها حتى أنه لا يتوانى وهو يستعرض لحياة الأسرة أن يعرض لما شابها من «تناقض فاضح بين الظاهر والباطن، بين صورتنا الخارجية ودخيلتنا في بيوتنا خلف الأبواب في حياتنا الواقعية اليومية» (ص28).

ويتطرق المؤلف، إلى انتقاد المدرسة حيث يُعامل فيها الطفل الصغير معاملة حيوان صغير، إلا إذا كان ابن أحد «أصحاب النفوذ أو أبناء العائلات» إذ يعامل بالنصح والملاطفة. ويذكر أن أحكام العقاب تخضع للاعتبارات الاجتماعية، وبتعبيره تصبح «العدالة مرنة وظرفية». كما يكشف عن موقف جدّه لأمه ووضعه الاقتصادي، حيث كان إمام جامع صغير في سوق الأروام، وهو الأمر الذي دفعه إلى أن يجبر أبناءه على العمل في سن مبكرة، كي يستعين بهم على مصروف داره. أما



الخوف من المصادرة دفع البعض إلى التردّد في نشر العمل، على نحو ما حدث مع ليلى أبوزيد، التي أحجمت عن نشر سيرتها «الرجوع إلى الطفولة» لمدة عامين، وأبقتها في درج مكتبها. وقد يؤدي إلى رفض نشرها تماما كما حدث مع سيرة محمد شكري «الخبز الحافي» فجاءت كتابتها باللغة العربية عام 1972، ثم قام صديقه بول بولز الكاتب الأميركي، بترجمتها إلى الإنكليزية سنة 1973. وفي مرحلة لاحقة ترجمها إلى الفرنسية مواطنه الطاهر بنجلون سنة 1981



الشيء الأسوأ الذي فعله الجد، فكما يقول العظمة، هو اضطراره إلى زواج ابنته الكبرى وعمرها إحدى عشرة سنة من سكير قاطع طريق: لأنه «من عائلة ثرية». حيث الآباء يتصرفون في مستقبل أبنائهم وكأنه ملكية خاصة.

لا يخجل العظمة من أن يروي حالة البؤس التي عاشها في طفولته، واستمرّت حتى دخوله الجامعة، فيسرد عن اعتراف الأب بعجزه عن الإنفاق على دراسته، وهو ما توازى مع المهن التي امتهنها قبل أن يصبح طبيبا أو «دكتاتور دوكتور؟ صغير الحجم، ولكنه صاحب سلطات»، فتنقل بين كسّار للحطب، وإسكافي للفوتبول، ونبّاش للقبور. ثم حالة التغيُّرات التي أصابت شخصيته، إلى حدّ الانسلاخ انسجاما مع المرتبة الجديدة، وقد كان لندوب الماضي البعيد أثرها عندما كَبر.

ويعترف العظمة قائلا «بصراحة ليس بيني وبين الكرم والترف والسخاء صلات حميمة». فالإنفاق يأتي «دائما ضمن خطة وحساب ودون مظاهر التفاخر والسفه». كما يستعرض لحالة السلطة الأبوية المهيمنة على الدار، حيث علاقة الأبناء مع الوالد قائمة على «تقبيل الأيدي، وطلب الرضا». أما إدارة شؤون الأطفال، فهي اختصاص حريمي. يبرع العظمة في رسم صورة حيّة لهذه السلطة الأبوية بقدوم العمّ الضابط وهو يجرجر سيفه عن عمد إلى أرض الدهليز. وقدومه يعني اختفاء النساء أو وضع الغطاء على الرأس متسترات.

الإكراهات التي مارسها الأب على جموع أفراد العائلة، خاصة تعنيفه وهو يبدي ملاحظاته الخاصّة بالدين، جعلت الابن يعترف بنفوره من الصّلاة وتهربه منها، فيقول «أذكر جيدا شعوري بالضيق من الإكراه منذ أن وعيت وجودي، وأتوارى وأتهرب أحيانا من الوضوء والركوع والسجود» بل «كانت ردود فعلي على الإكراه لإقامة الصلاة وصوم رمضان احتيالا وكذبا، بأني توضّأت أو صليت. كذلك كنت أشرب أو أتناول، ولو قطعة من الخبز اليابس، ألتهمها نهارا تحت اللّحاف أو في المراحض» (ص 24).

وإن كان في مرحلة لاحقة يكشف العظمة عن السجن الذي عاشه في الكتاتيب، والجرائم المسترة التي كانت تجري فيها في الخفاء، فاللواطة كما يقول «عملة دارجة معروفة ومنتشرة في أوساط الكتاتيب، وغير مستهجنة في تلك الأيام».

جلد الواقع والآخر لا يحدّه شيء في اعترافات العظمة، حتى أنه مع بداية الفصل الثاني «مرحلة التدجين: 1920 – 1928» يؤكّد أن ما يسرده ما هو إلّا تأكيد على «أن جيل الهزائم قد ترعرع في ظل الإرهاب والقمع النفساني وتمت صياغته جيلا متردّدا وجبانا. كما ينتقد ما حلّ بعد رحيل الأتراك، وتبدّل الهوية إلى عربية، الأناشيد القومية التي يرى أنها كُتبت على عجل استجابة للموجة الصاعدة الهادرة: «بلاد العرب أوطاني....».

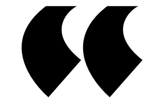
كما يعترف على نفسه بأنه مارس التزوير من أجل الدخول إلى المدرسة الإعدادية. فيحكي أن الموظف أقرّ بأنّ عمره صغير لا يُناسب المدرسة. ونظرا لرغبته في الدخول إلى المدرسة، قام بحك الرقم أربعة وطمسه وكتب بدلا منه صفرا. والغريب يقول إنه لما راجع الموظف من جديد، لم يمانع «وتغاضى عن الحك والتزوير».

ويحكي، أيضا، عن جرائمه الصغيرة كالسرقة من أجل شراء مجلة اللطائف، وكيف أنه كان يفتح الخزانة ويحصل على ما يحتاج. وما إن اكتشفت الأم فعلته، أسقطته في شرك، وحذرته من تكرار فعلته. ومن الاعترافات المثيرة ما ذكره عن كيفية دخوله كلية الطب بالمصادفة. حيث طلب أحد الرفاق مساعدته في تحضير مواد المسابقة، وقدّم الرفيق طلبا باسمه على أن يكتب على ورقة الفحص اسمه ويكتب على ورقته اسمه. وكانت المفاجأة أن أُعلن بعد الفحص النهائي نجاح جميع المتقدمين.

المثير جدا هو أن يكشف عن تناقضات شخصيته، وسعيه لأن يتزوج من أجنبية كي تقوده مكبلا وتفتح أمامه نوادي الطبقة الأعلى، وهو نفسه هيئت أمامه الفرصة لأن يتزوج من طبقات عليا ترتبط بميرات الأتراك والأجانب، إلا أنه رفضها. (105). لكن يوقعه الحظ بفنانة هنغارية، والتي نظرا لتصرفاته راحت تعامله بطبقية حتى أنها وصفت أفعاله في ثاني أيام زفافهما «بالدونية وأنه إنسان غير متحضر، وغير لائق بالأميرة»، بل لا يتوانى عن تصوير أحاسيسه طيلة ثلاثين يوما



لا يخجل العظمة من أن يروي حالة البؤس التي عاشها في طفولته، واستمرّت حتى دخوله الجامعة، فيسرد عن اعتراف الأب بعجزه عن الإنفاق على دراسته، وهو ما توازى مع المهن التي امتهنها قبل أن يصبح طبيبا أو «دكتاتور دوكتور؟ صغير الحجم، ولكنه صاحب سلطات»، فتنقل بين كسّار للحطب، وإسكافي للفوتبول، ونبّاش للقبور. ثم حالة التغيُّرات التي أصابت شخصيته، إلى حدّ الانسلاخ انسجاما مع المرتبة الجديدة، وقد كان لندوب الماضي البعيد أثرها عندما كَبر



قضاها مع هذه الزوجة، وخوفه من العودة إلى الفندق، وسؤال السيدة الوقور عمّا جرى في يومها خشية «إثارة بركان الشتائم». ومن الاعترافات المثيرة أنه بسبب تحمسه للوحدة مع مصر، شارك في تزوير الاستفتاء على الدستور، وانتخاب جمال عبدالناصر.

من الأشياء التي تكاد تكون مشتركة في معظم الاعترافات لدى كُتّاب السّير على اختلاف جنسياتهم هو انتقاد التعليم. وسبق أن عبر طه حسين في كتابه الأيام عن مساوئ التعليم، وبالمثل سليمان فياض في «أيام مجاور» حيث قدم صورة مزرية لواقع التعليم الذي يدعو إلى النفور. نفس الشيء تطرق إليه رؤوف عباس في «مشيناها خطى» وإن تطرق الأخير إلى فساد التعليم الجامعي.

وفي سيرة بشير العظمة، يتساءل في تعجب «ماذا تعلمت خلال دراسة امتدت خمس سنوات؟ يجيب بالقطع: لا أتذكر سوى أجواء الفوضى والاستخفاف والضياع». الشعور بعدم التحصيل يدفعه إلى أن يُسائل نفسه «كيف أحاسب الدراسة والمدرسين والمدرسة السلطانية؟ لكن الأمر السيء والشنيع هو أن حالة السوء التي كانت عليها المدارس وقتها في مطلع القرن الماضي، لم تختلف عنها حالة المدارس اليوم ’إلا في حدود الكم، بينما أساليب الدرس والتدريس ثابتة حفظا ونقلا وتخزين معارف وتقويما بالعصا أو التهديد بالفحص النهائي. تخزين المعرفة شبيه بتخزين أي شيء ليصبح بعد فترة غير بعيدة غير صالح للاستعمال بعد أن تجاوزته الأيام أو أصبح فاسدا».

كما يتمرد على طريقة التعليم والرشوة التي كانت تدفع للأساتذة أثناء الفحص التكميلي بمقدار خمس ليرات ذهبية لقاء دروس خاصة، تُساعد في الانزلاق وتسهيل المرور من سنة إلى أخرى. ومن الاعترافات المثيرة الخاصة بالفترة التي قضاها في فرنسا المنحة التي أرسلها إليه الصليب الأحمر، أنه حمل في حقيبته إلى جانب أدوات المعاينة عددا من الشهادات فقد «كان الحصول عليها غير عسير، لقاء دفع عدة مئات من الفرنكات عند ممرضة ومن دون الهوية الشخصية أيضا». جاءت تجربة العظمة في حقبة حافلة بالتقلبات السياسية والانقلابات، التي كان لها بالغ الأثر في تشكيل هذه المنطقة العربية،

وتحديد وجهتها التي لم تفارقها إلى الآن. حيث ساد الميل والانصياع إلى المستعمر القديم، على الرغم من رحيل آليات الاستعمار وجيوشه إلا أنه ترك ما هو أكثر، الخونة. ومن ثم يرفض السياسة تماما، فهو «سلطان نفسه» على حد تعبيره.

المدهش أن رؤيته عن الديمقراطية صائبة وصالحة إلى الآن. فهو يرى أن الديمقراطية تربية وكفاح وعلم متطوّر، وإيمان بالإنسان. ويستمر «الديمقراطية التي نريد نقل مؤسساتها، لا تتوفر لها التربة للعيش في مجتمعات التخلُّف والجبرية والتواكل».

ومن أبرز الاعترافات ما هو خاص بمرحلة الوحدة مع مصر، خاصة أن بشير العظمة كلِّف بوزارة الصحة المركزية في حكومة الوحدة. فيسرد خيبة أمله في هذه الحكومة حيث وفقا لاجتماع عبدالناصر بهم طالبهم برفع تقارير. وهو الأمر الذي فعله العظمة، وانتظر طويلا دون أن يأتيه ردّ على تقريره. فاضطر إلى أن يطلب مقابلة عبدالناصر. وهذه المواجهة تكشف لنا عن نفاق السياسيين والأقنعة التي يظهرون بها على الجماهير.

فيسرد العظمة أنه ظل ينتظر أربعة أشهر، إلى أن «تكرم الرئيس وحدّد موعدا لاستقبالي في استراحة القناطر الخيرية». وقابله الرئيس بترحيب متحفظ وابتسامة استخفاف. فبادره الدكتور العظمة قائلا «منذ ستة أشهر قدمت تقريري بتكليف منكم عن السياسة الصحية، ولا أزال انتظر مناقشته». قال مقاطعا «أي تقرير تشير إليه؟» قال العظمة «لقد نقل إليّ السيد علي صبري تهنئة على لسانك، وأنك معجب بمحتويات التقرير» قال عبدالناصر منفعلا «يصلني كل يوم حمولة لوري. سيارة شاحنة من التقارير، هل تريدني أن أقرأها جميعا وأستوعب محتوياتها؟» يقول الدكتور العظمة «شعرت بالغضب الحاد، خاصة أن اللهجة وتعابير الوجه استفزازية وغير مهذبة».

ويتابع العظمة ذاكرا ما خاطب به عبدالناصر «إما أنك نسيت، وإما أن السيد علي صبري يتكلم بلسانك دون علمك». ها هنا سأله عبدالناصر «ما لنا والتقارير. عايز إيه؟ وأردف بالحرف الواحد: هل تريد سيارة أو ينقصك أي شيء؟». العظمة أوجز مثالب شخصية الزعيم في «الغرور والفردية وخداع الذات في تقدير حجمه وإمكانياته الواقعية، بعد أن عزلته الأجهزة والجماهير الهازجة الزاحفة وساهمت في ضياعه».

ومع موقف عبدالناصر منه إلا أنه يشهد بأن عبدالناصر «قائد وطني صادق، أراد أن يعيد إلى مصر أمجادها التاريخية، وقد تمكن من تحقيق الكثير من طموحاته الوطنية في تحرير الاقتصاد والسياسة المصرية من التبعية الكاملة لدوائر الاستعمار والرأسمالية الأجنبية... (كما) يبقى إنسانا نظيفا وعفيفا، وهي صفات يندر جدا أن ينجح في التمسك بها حكام العالم الثالث، وفي السلطة المطلقة مغريات ومزالق لا حدود لها». السيرة تعرية للحياة السياسية التي غلبت كفّة الانقلابات والصّراعات على الحوار وبناء الأوطان.

اعترافات العظمة، لم تتوقف عند شخصيته، وإنما طالت من عمل معهم في المناصب السيادية، حتى أنه يصفها «كانت صورية ورقية لا حيلة لأصحابها ولا طول، اليد الفعلي للأمن والقادة الذين يديرون اللعبة من خلف الستائر». كما أنه يرسم صورة لخالد العظم فيها من التقليل لمكانته ومنصبه حيث يقول «إن رئيس الجمهورية كان يُعامله في جلسات المجلس كطالب أمام معلمه، بل أسوأ من ذلك، يوجه إليه الكلام بحدة وعصبية ظاهرة».

رحيق الألم

اعترافات الدكتور جلال أمين لم يسعها كتاب واحد، بل امتدت لتشمل ثلاثة كتب. بدأ الدكتور جلال أمين اعترافاته الصادمة في سيرته «ماذا علمتني الحياة؟» دار الشروق عام 2007، التي أصابت الكثيرين بالصدمة، ثم أتبعها بـ«رحيق العمر» 2010، وصولا إلى الجزء الثالث «المكتوب على الجبين: حكايات على هامش السيرة الذاتية» 2015.

الرجل لم يكتف بسرد خصوصياته الشخصية، وإنما تحدث باستفاضة عن عائلته. فتطرق وهو في حالة بوحه إلى علاقة أبيه بأمه، وحبّ أمه القديم. كما أنه لم يتوان عن هتك أسرار العائلة، وفق أقوال المعترضين على ما جاء في السيرة.

ومن الأشياء المثيرة أنه يسرد عن جمع أمه للمال، وكيف أنها كانت تقتطع من مصروف البيت حتى توفر ثمن البيت الذي تريد أن تشتريه. وتارة ثانية يعترف ببخل أمه القح حتى «كان حصول أحد منا على بضعة قروش من أمي أشبه بمحاولة استخراج الماء من الصخر».

لكن ذروة الاعترافات تأتي من كشفه عن قصة حبّ أمه لابن خالها، ورفض ولي أمرها لهذا العاشق، وهو ما اضطرها إلى الهروب إلى القاهرة ولجأت إلى أحد أقربائها، الذي رحب بها، واستقبلها في بيته. ومع زواجها من الدكتور أحمد أمين إلا أن حبها لابن خالها لم تنطفئ جذوته. فكانت تذكر حكايتها معه لابنها، بل تأثرت أيما تأثّر عند استشهاد ابن الخال، في حرب 1956، وذهبت للعزاء، وكانت متأثرة لرحيله.

ويحلّل أمين هذه العلاقة وينتهي إلى أن وفاة أمه جاءت بعد وفاة ابن خالها بأسابيع، فقد حزنت عليه حزنا عميقا لعدة أيام قبل أن تمرض هذا المرض الذي أودى بحياتها. (ص 32). وعلى الجانب المقابل يسرد عن علاقة أبيه بأمه، من خلال المذكّرات التي دوّن فيها الأب بعض يومياته، فيشير إلى العلاقة المتوترة بين الزوجة وأمه لأن زوجته ترفض أن تنادي أمه بلقب يا والداتي.

كما يعترف الأب بانحيازه إلى أمه، وتأنيبه الزوجة على هذا حتى ترتدع. لكن أهم هذه الاعترافات هو ما صرّح به من موقف أبيه من المرأة فقد «ظلت المرأة... مخلوقا به من أوجه النقص ما يفرض عليها أن تقبل صاغرة عن طيب خاطر الخضوع لإرادة الرجل»، لأنها كما يقول في نظره «عبء على الرجل من نواح كثيرة».

يتوالى بوح جلال أمين واعترافاته عن إخوته. فيصف أخاه محمد بأنه «عنيف في غضبه، قليل التسامح، ذو ميل قوي للانتقام ممن



محمد ظاظا

يسيئ إليه، له خلق الإقطاعي المستبد، يُعامل خدمه ومرؤوسيه معاملة أقرب إلى معاملة السيد للعبد، ويخيف الجميع بهياجه وغضبه». ونتيجة لهذه الصفات نشأت فجوة بينه وبين أبيه. فهما طرفا نقيض «فلم يكن بقدرة أحدهما أن يستسيغ طريقة الآخر في التفكير أو نظرته».

نفس الشيء يرويه عن أخته فاطمة، التي لم تكن علاقتها بأبيها طيبة. ويفسّر هذا بحدة طبعها ومزاجها الثوري. كما يفصح عن علاقته بصديقته الإنكليزية أثناء بعثته إلى لندن عام 1958، والأدهى أنه يكشف عن أن خبر وفاة أمه عام 1959 بلغه وهو في علاقة حميمية مع هذه الفتاة الإنكليزية. ويتحدث عن أخيه عبدالحميد بصراحة، خاصة بعد طور التحولات التي أصابته، والوساوس التي أخذت تهيمن عليه، وشعوره دوما بأنه مراقب ومتعقب. وقد أرجع جلال أمين ما أصابه إلى «الانهيار النفسي» (مكتوب على الجبين، ص 38).

يكرّر أمين التعرية، وهو يتحدث عن أخته فاطمة التي يصفها بأنها كانت «لغزا بكل معنى الكلمة». ويعترف بأنها لم تكن «تضمر شعورا قويا بالحب لأبي» دون أن تحاول «إخفاء ذلك» وقد أبدت تمردا ذهبت به إلى درجة غير مستساغة. ومن أغرب ما يذكره عن أخيه عبدالحميد اقتراضه من حمامة الخادم، الذي كان يدخر ما يحصل عليه من عمل.

على الرغم مما جاء في أعمال جلال أمين من صراحة مدهشة خاصة ما هو متعلق بأسرته، إلا أنه كتم الحقائق في الكثير من المعلومات، خاصة الشخصيات التي نسب إليها أفعالا كحالة المحقق الذي أراد أن يتلاعب به، أو تلك الشخصيات التي انتقد كتاباتها كما في المثقف الماركسي. فلم يعلن عن اسمه بل اكتفى بالإشارة إليه وإلى عمله وكتبه. وهذا ضد الصراحة، بل يقوّض جوهر العقد الذي التزم به بمفردة سيرة ذاتيه، وأنه سيقول الصدق وهو أصل الاعترافات.

الاعترافات العارية

يستعير محمد شكري في «الخبز الحافي» (ط6، 2000) وهو يقدّم الكثير من الاعترافات عن عائلته وحياته الشخصية، شكلاً يجمع بين السيرة والرواية. فيسمي نصه وفقًا للعنوان الفرعي «سيرة ذاتية روائية». في الحقيقة أن شكري يعي جيدًا جرأة ما يكتبه. ومن ثمّ عمد إلى تصدير النص، بخطاب أشبه بخطاب مضاد تحصيني، يدافع فيه عن نفسه ودوافع كتاباته التي ربما قد تكون صادمة للقارئ، ساعيا لأن يكسر حاجز الخوف في داخل كل ذات، من التعرف على حقيقتها.

يخرج شكري من هذه التجربة، بأن الحياة التي يخشاها الناس قد علّمته بأن يسير وفق قاعدة البوح دون الاعتبار لأحد. فما عليك على حدّ نصيحته سوى «قل كلمتك قبل أن تموت، فإنها ستعرِفُ حتمًا، طريقها. لا يهم ما ستؤول إليه، الأهم هو أن تشعل عاطفة أو حزنًا أو نزوة... أن تشعل لهيبًا في المناطق اليباب الموات» (ص8).

وزّع محمد شكري الكتابة عن تفاصيل حياته الشخصية على ثلاثة كتب هي بالترتيب: الخبز الحافي 1982، والسوق الداخلي 1985، والشطار (زمن الأخطاء) 1992. وقد اختص الجزء الأول «الخبز الحافي» بالكثير من سيرة حياته وتشرده في المناطق المغربية، وامتهانه المهن المتواضعة. والأهم أنه قدّم في هذا الجزء انتقادًا حادًّا لبطريركية الأب التي كانت بمثابة عامل قهر له، إلى جوار الفقر الذي كان باديا على وجوه الناس وفي ملابسهم وطعامهم الذي كان يتلقفه البعض من الزبالة.

هذا البوح العاري الذي يسير عليه السّرد جعل الطاهر بن جلون يقول: «إن الذي يكتبه شكري هو من الأمور التي لا تُقال، بحيث يلفها الكتمان، أو على الأقل لا تُكتب وتنشر في الكتب، خصوصًا في ميدان الأدب العربي المعاصر».

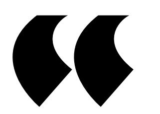
على مدار حالات البوح والاعترافات التي تطرد على امتداد النص، يأخذ الأب حيزًا كبيرًا من البوح. فالأب لم يكن له حضور إلا بالاسم فقط، أما دوره فهو غائب دائمًا. لا يأتي ذكره إلا ويستحضر مواقفه معه إما بالضرب له أو مع أمه الضرب صباحًا والمصالحة مساء بالعناق والقبلات والنوم عاريين. ومن ثم تهيمن عليه صورة قتل الأب، وإن بدت مجازيّة عبر تمنيّه غائبًا دائمًا، بسبب قسوته المفرطة التي توازي بين الإنسان والحيوان، فيتعامل بقسوة تنتهي بالقتل على نحو ما حدث مع ابنه عبد القادر.

وقد تأخذ صورة الانتقام من الأب شكلاً جديدًا، يتأتى بإنكاره وإعلان موته، عبر الحوار الذي دار بينه وبين رجل أيقظه ذات صباح بعد أن عاد من وهران، وكان ينام في الشارع كعادته في صحبة المشردين، فعندما سأله الرجل: «هل أنه ابن السيد حدو؟» بهدوء أنكر معرفته به، وعندما ألحّ عليه، وراح يسأله عن هوية أبيه، «قال: مات، وكررها بتلذذ: نعم، مات من زمان». فالابن المحتقن من تصرفات الأب، يجد عزاءه في أن يرى أباه يُضرب على مرأى منه، حتى يسيل دمه كما يسيل من بين أصابعه بغزارة.

ثم يتحوّل المجاز إلى فعل يُخايله فصار يفكّر في ذاته: «إذا كان مَن تمنيّت له أن يموت قبل الأوان فهو أبي. أكره أيضًا الناس الذين يشبهون أبي»، حتى أنه في الخيال قتله أكثر



ما يلفت في سيرة بشير العظمة «جيل الهزيمة من الذاكرة» وهو الشخصية العلمية التي تقلدت مناصب سياسية رفيعة جمعت بين الوزارة أيام حكومة الوحدة عام 1958 ورئاسة الوزراء وغيرهما من المناصب في المحافل العلمية والسياسية، هو التجرد من كل زيف أثناء الكتابة. أي أن المؤلف يُعرّي هذه الذات ويكشف عن أدق تفاصيلها حتى أنه لا يتوانى وهو يستعرض لحياة الأسرة أن يعرض لما شابها من «تناقض فاضح بين الظاهر والباطن، بين صورتنا الخارجية ودخيلتنا في بيوتنا



من مرة، ولم يبق له إلا قتله في الواقع». كما يحضر الأب في صورة العربيد، حيث يسطو على أجرة عمله في المقهى، ويختفي ولا يعود إلا بعد يومين. هذه الصورة نزعت من داخله الشفقة، فعندما مات أخوه عاشور لم يحزن على موته، بل يعترف بأن «ملذات جسدي ألهتني» وبالمثل كانت أخته أرحيمو تكبر وتتكلم لكنه كان «غارقًا في همومه وتشرده» حالماً بملذات العالم». كراهيته للأب تجعله يعترف بأنه سيزوره عندما يموت ولكن «لكي أبول عليه» فقبره «لن يصلح إلا لمرحاض».

الرّاوي لا يقدّم مفاجآت للمتلقي، بل يهيئ أفق المتلقي إلى حياة مأساوية يعيشها الفتى الراوي نفسه الذي لا يظهر اسمه إلا نادرًا، قبل نهاية النص، تارة بمحمد وتارة أخرى باللقب شكري. فيرسم صورة للبؤس الذي يعيشه ليس أقلها البكاء على الخبز، الذي يُمنّي ويرغّب في أنه سيحصل على المزيد منه عند الوصول إلى طنجة. وإنما في تلك المعاملة اللاإنسانية التي يُعامل بها الأب ابنه، بدءًا من اتهامه بأنه «ابن زنا». وليس آخرها ضربه هذا الضرب المبرح، فعلى حدّ وصفه: «رفعني في الهواء، خبطني على الأرض. ركلني حتى تعبت رجلاه وتبلل سروالي».

ومع الوعود التي كانت بمثابة ملهاة له على الصبر وتحمل الجوع، إلى أن يصل طنجة. لكن المؤسف ما إن وصل إلى طنجة لم يتحقق أي وعد منها، ومن ثم عندما كان يشتدُّ الجوع كان يفتش «في المزابل عن بقايا ما يؤكل». يرسم الراوي عبر بوح عارٍ تمامًا، صورة لوالده تقرّبه من الوحش، فهو دائمًا يضرب الأم ويسبها بلا سبب، كما يسب العالم ويجدف على الله أحيانًا، وإن كان في الأخير يستغفره. الفجائع التي ارتكبها الأب بقسوة كانت دافعًا للبوح، فلم يعد ثمّة شيء يخشى منه أو عليه، فالأب لوى عنق ابنه، حتى تدفّق الدم من عنقه.

انعكست حالة الخوف التي انتابته من أبيه وكذلك من صاحب البستان الذي أسقط إجاصة منه، على سلوكياته وكان نتيجتها بلله في المرتين في سرواله المغربي الفضفاض. كما يُسهب السارد في وصف العلاقة الجنسية التي حدثت بين أبيه وأمه بعد خروجه من السجن، بعد أن وشى به أحد الجنود الإنجليز. فما إن عاد حتى تزينت وذهبت إلى الحمام العمومي، ثم في الليل عندما استيقظ بعد أن امتلأت مثانته، ينتبه إلى قبلات ولهاث تأوهات وهمسات حب، ولحم يصفق.

التطور الخطير في حياته يظهر في اعترافه بأنه صار يعتبر «السرقة حلالاً مع أولاد الحرام» فبعد أن يسطو والده على أُجرة عمله الشهرية، ويكتشف أن صاحب المقهى يسرقه أيضًا حيث هناك غلمان مقاه يتقاضون أكثر من راتبه، تطّرد الاعترافات فيستعرض كافة الخطايا التي فعلها مِن شرب الحشيش والكيف والسجائر في الكيف، ثمّ شُربه النبيذ، وغيرها من أفعال ارتكبها وتعلّمها من روّاد المقهى الذين كانوا يشجعونه.

وكذلك يسرد عن علاقته بالجنس كمشاهدة، أو ممارسة على نحو ما يذكر مشاهدته لما تعرّض له اليزيدي من اغتصاب جنسي من عمّال المقهى المجاور. ثمّ ممارساته للعادة السّرية بعد تهيج رغبته الجنسيّة، التي لم يحدها حدّ، إلى درجة أنه يطفئ جذوتها في كل شيء أمامه له ثقب: الدجاجة، العنزة، الكلبة، العجلة. بل لا يتورّع في وصف كيف يتمّ الفعل على نحو «الكلبة أخرق لها الغربال المثقوب في رأسها». ثم انتقاله إلى التلصص على آسية، ورؤيته لها وهي تتعرّى عندما صعد على شجرة التين في ذات صباح. ثم يدخل طورًا آخر مع فاطمة.

النقلة الحقيقية في علاقاته الجنسية، تتحقق مع للّا حرودة التي يعتبرها المراهقون «مُعلّمة في النكاح»، يمعن في اعترافاته أثناء بدء العلاقة وحالة الخوف التي كان عليها، إلا أنّه يترك نفسه لها تفعل به ما تريد متهمة إياه بأنه «لا يعرف بعد حتى كيف يدخل في المرأة». صور كثيرة تطّرد وتكشف هذه العلاقات الجنسية. وهي واضحة في تردده على أكثر من بورديل (بيوت المتعة)، ما يجعله يقارن بين المغربيات والإسبانيات. ثم زوجة مراقب المزرعة المسيو سيجوندي وزوجته مونيك. وكذلك مضاجعته للصبي ابن أحد الجيران الذي أغواه بأنهما سيصطادان عصافير كثيرة «غلام وسيم رقيق يلبس الشورط، بشرته جميلة، وجنتاه موردتان، شفتاه قرمزيتان، صغيرتان».

تبدو حالة البوح التي تجلّى فيها محمد شكري غير مألوفة على البيئة العربية، إلا أن أهميتها الحقيقية هي أنها كشفت عن



تبدو حالة البوح التي تجلّى فيها محمد شكري غير مألوفة على البيئة العربية، إلا أن أهميتها الحقيقية هي أنها كشفت عن سياق اجتماعي وثقافي، دال عن حالة من الفقر المزري الذي عاشه المواطنون، حتى أن أحد أصدقائه التفرسيتي أخبره أن عمّه قتل نفسه وزوجته وثلاثة من أولاده لأنهم «قضوا أيامًا بدون أكل. لم يرد هو وزوجته أن يطلبا من أحد الجيران شيئًا من القوت. بنيا من الداخل، بابًا آخر من الحجر وماتوا»، كما أن الفقر ملمحه في وجوه الناس العبوسة، وفي ثيابهم

سياق اجتماعي وثقافي، دال عن حالة من الفقر المزري الذي عاشه المواطنون، حتى أن أحد أصدقائه التفرسيتي أخبره أن عمّه قتل نفسه وزوجته وثلاثة من أولاده لأنهم «قضوا أيامًا بدون أكل. لم يرد هو وزوجته أن يطلبا من أحد الجيران شيئًا من القوت. بنيا من الداخل، بابًا آخر من الحجر وماتوا»، كما أن الفقر ملمحه في وجوه الناس العبوسة، وفي ثيابهم وفي مساكنهم المبنية بالحجر والطوب.

المرأة والاعترافات

لا تختلف ذات المرأة عن الرجل في حاجتها إلى البوح والاعتراف. فكلاهما يحتاج إلى البوح، وإن كانت المرأة بحاجة أكثر إلى البوح والفضفضة؛ لما تتعرض له من حجر وقيود، تصل إلى حد إنكارها وعدم الاعتراف بما تقوم به. ومع الحاجة الماسة إلى البوح إلا أن الأمر من الصعوبة بمكان في أن تبوح وتعترف مباشرة.

فالمواضعات الاجتماعية وقبلها الدين يعوقان تحقق هذا، ومن ثم تلجأ المرأة العربية إلى القناع عند الاعتراف. وإن كان ثمّة أديبات تميّزن بالجرأة والشجاعة في حالة الإفصاح والبوح على نحو ما نقرأ في مذكرات نوال السعداوي على تعددها: «مذكرات طبيبة» و«امرأة عند نقطة الصفر» و«مذكراتي في سجن النساء». وفي جميعها تطل ذاتها كأنثى متمردة من الشرنقة النفسيّة والاجتماعية والسياسية، تضع ذاتها دومًا كمقاوم لردة فعل هذا الواقع.

وبالمثل لطيفة الزيات كشفت عن أسباب زواجها الفاشل في «حملة تفتيش: أوراق شخصية» وإن كانت من قبل اعترفت في صراحة نادرة عندما سُئلت عن سبب الزواج منه، فأجابت: «كان أوّل رجل يوقظ الأنثى فيّ» (ص، 61). وكتابة المرأة لذاتها لا يعني أنها مجرد كتابة اجترارية للذات المنفصلة عن الخارج، بل تصبح مطلبًا ثقافيًّا «أي أنها تتعدى أفق الإبداع الأدبي، أو التدوين الذاتي لأجزاء من حياة الكاتبة بأسلوب سردي... إن هذه السير الذاتية النسوية، ستكشف لنا عما هو أبعد من (ذات) الكتابة و(أناها): هنا ستدفع المرأة عن سواها، ما يجب أن يقدموه، فتصبح أناها (وذاتها) معبرًا إلى (ذات) جماعية، وتغدو سيرتها سيرة جماعية، تشهد على مجمل العلاقات في لحظة

تاريخية ما». هذا الدمج بين الأنا الفردية والذات الجمعية نراه في لحظات تأمّل لطيفة الزيات لهذه الذات الفردية التي تسعى لأن تندمج مع ذات الوطن، تقول: «لقد انتمينا لمعسكرين متضادين، وأنا لم أعِ هذه الحقيقة في حينه. ربما وعيتها وغيبتها كما غيبت الكثير من الحقائق، وربما لم أعِها على الإطلاق، جرفني التيار، إذ ذاك عارمًا كاسحًا فلم أعِ شيئًا خارجًا عن دائرة مشروعي لسعادة طال تشوقي إليها».

في لحظات استعادة الزيات لمسيرة حياتها، وهي موزّعة على الفقد، لإخوتها ودخولها السجن أكثر من مرة، تسترجع شريط ذكرياتها وعلاقتها بأزواجها السابقين فتقول: «كنت أعرف الرجل الذي أحببت وتزوجتُ مُختلِف عني، وكنت على مدى سنين معه قد ضعفت وسلمت بالكثير، وإن لم أُسلّم قط بعقلي، ولا بهذه النواة الصّلبة التي تشكل جوهر وجودي، والتي تمسّكْتُ بها على غير وعي، تمسكي بوجودي».

ثم يأتي الاعتراف الصارخ: «ولكني أعرف الآن أنني مارست طوال هذه الفترة خداعًا للذات لكي تستمر الزيجة» محاولة تأمّلها لذاتها والنظر في الخسائر والمكاسب تجعل الدكتورة تضع ذاتها في موضع تقييم صحيح حتى لا تخسر المزيد فتعترف «وأعلم الآن أن الثمن الذي دفعته في هذه الفترة من فترات زيجتي الثانية، كان فادحًا يتمثل في رؤية تعسة ومعذبة للوجود، رؤية ترتبت على وضعي كفرد منعزل أمام حائط مسدود، ونبعت من تأثّري، نتيجة لهذا الوضع، ببعض الفلاسفة الوجوديين».

حالة التقييم والسعي لتوسعة زاوية الرؤية لهذه الذات، تفصل بين ذاتها وأناتها، بلعبة الضمائر، حيث تتحدث عن ذاتها بعد أن تحولها إلى غائب «في مراهقتها عرفت الفتاة فورة الجنس، وبحكم تربيتها وجديتها صادرتها، وفي ظل شعور حاد بالذنب دفنت في أعماقها الأنثى حتى غابت عن وعيها، أو كادت، لا تبدي منها إلا هذا الخجل الذي تستشعره من هذا الجسم الممتلئ الغني بالاستدارات».

تعترف ليلى العثمان الكاتبة الكويتية بقسوة الوالد عليها. وأنها عانت بسبب حجره لها ومنعها من الكتابة حتى مع زواجها. فتقول: «كنت طفلة غير محبوبة بغير ذنب و(عندي) موهبة يريدون موتها.. عانيت قسوة الأب وقسوة الأم». وإن كان هذا الأسى الذي عاشته هو الذي خلق منها الكاتبة فعلى حد قولها: «الألم يُساعد على الإبداع».

البوح عند ليلى العثمان لم يتوقف عند جنس واحد من أجناس كتابة الذات. فقد مرّرت الكثير من الاعترافات في كتابات مختلفة على نحو: بـ«لا قيود دعوني أتكلم»، وهو عبارة عن مقالات. وأيضًا في كتابها «المحاكمة.. مقاطع من سيرة الواقع» وإن كان الكتاب الأخير موجهًا لمنتقديها والذين أوصلوها إلى المحاكمة. سيرة الأب هي القاسم المشترك في كافة ما كتبت خاصة أنها عانت منه معاناة شديدة على نحو اعترافها أمام الجمهور في متحف محمود درويش. فالأب كما جسدته في كتاباتها «حاكم عسكري» ومن ثم تصير الحياة في وجوده أشبه بـ «سجن زنزا».

التحرّر من الخوف

تمنح الكاتبة العراقية عالية ممدوح نصَّها «الأجنبية» عنوانًا فرعيًّا هو «بيوت روائيّة». وهو توصيف جديد لم يسبقها إليه أحد في الكتابة العربية فيما أظن. العنوان الفرعي يحيل إلى مرونة تتسم بها الرواية على مدار تاريخها، حتى عدّها ميخائيل باختين «نوعًا غير منته».

وعبر هذه الصيغة الجديدة التي تراوح بين المتخيّل والواقعي، ومقاومتها في الكتابة إلى درجة أنها «لا تودّ أن يكون السرد هو الذي يتغلب على الحكاية» (ص، 12)؛ تقدم لنا الكاتبة الكثير من الاعترافات عن واقعها واغترابها ليس عن الوطن فقط.. بل وعن اللغة، لغتها الأم باللعثمة التي لم تفارقها، ولغة الغربة التي عاندتها وهي تتعلّمها، ونفرتها من اللغات جميعًا «ما دام العالم يتحدث لغة واحدة هي لغة الفتك والتدمير والإبادات والمظالم المتوالية»، ثم علاقتها بأبيها المتأزّمَة حتى أنها تعترف «ما زلتُ أتملّص من أخذ العزاء له، ولو من نفسي وبأثر رجعي»، وصراحتها بأنّ أمها سهيلة أحمد «كانت غير رحيمة».

كما تكشف عن علاقتها بزوجها الذي يُطاردها ويريدها في بيت الطاعة، ويتفنّن في «توزيع إيديولوجية الطاعة». ومن شدة المعاناة التي عانتها تقول: «لقد قتلت جميع أفراد أسرتي واحدًا بعد الآخر، ولم أكفّ عن الانتحاب، فقد تكيفت حياتي مع الأسى الشديد، وأنا أشاهد حطام بيتي وهو يتفكك حجرًا بعد حجر وطابقًا بعد طابق كما حصل ويحصل مع بلدي بالضبط». وهو أشبه بقتل بالمعنى المجازي، في تجردها منهم، والتصاقها بذاتها المُنْهَكة من قِبلهم. وهو ما دفعها لأن تراوغ الأب في مخطوطاتها التي دونتها وجعلته «ينفش صدره كالطاووس، وأنا أتقن نتفه ريشة بعد ريشة حتى تتطاير الريشات أمامي، وأرى الجسد العاري الأسمر وهو ينطوي على نفسه وعلى التباهي قليلاً، فأسمع العظام تصيح بي: كفى... كفى».

وقد دفعت هذه الاعترافات الجريئة بالدكتور صبري حافظ إلى وصفها بأنها «سيرة ذاتية من طراز فريد على الأدب العربي، تتسم بصراحة مع النفس إلى حد الوجع، وبصرامة مع الوقائع إلى حد القسوة». وهو ما كان له أثره في سعيها بإصرار «للتحرّر من طقسية أدوار الضحية والبطلة والشهيدة. كنت أستميت في طلب الانفصال، وكان يتفنن في توزيع إيديولوجية الطاعة»، وإكراهات عائلية تطلبت منها الاحتفاظ بحشود من الأسرار دون أن تنبس بكلمة، تعيش في عالم يحيط به «نساء جدّ واقعيات، جلفات القلوب، سمينات يرفعن حواجبهن دائمًا إلى أعلى»، وهو ما أصابها بحالة من الخوف الذي كانت موارده «كافية أن نوزّعها على رجال الدولة العراقية، وشبان العوائل، ونسوان الجيران والأحواش المجاورة».

ومن شدة انشغال هاجسها بالخوف على مدار النص، تجسّده في صورة مادية وتشم رائحته «تتصاعد من فتحتي أنفي، ومن لعابي الناشف أو اهتزاز عمودي الفقري» فبدا لها رجالاً ونساءً، ذكورًا وإناثًا، خناثًا وحيوانات ونباتات، إلى درجة أن هذا الخوف جعلها تتصوّر أن طليقها «بمقدوره اقتناء نفاثة حربيّة لكي يصلني حيث أكون».

أبرز الاعترافات التي تسجلها الكاتبة خوفها والذي يأخذ أشكالاً مختلفة حتى أنها تتنكر باسم الفن «كابتكار حيل غير بديهية للتخلص من الخوف». فهي من «جيل عراقي لم يغادرنا الخوف ولم نغادره». فيحاصرها الخوف في كل شيء بما في ذلك «الخوف من اللاجمال» فتبوح بأن «أخاها كان بالغ الوسامة والجمال، حتى أن جدتها كانت تخاف عليه من أخطار ذلك الجمال الفائق» بينما كانت هى «تتمايل من قلة ملاحتها» قياسًا بأخيها الوسيم، فقد كانت «آنسة يافعة، تريد من الجمال أن يحضر كي لا تبقى وحيدة، فتضمر سوء الفهم الذي لا يزول بسرعة بينها وبين نفسها، هذا هو الإيذاء القهري الذي كان يتسارع ولا أحد يقدر على التكتم عليه».

ثم تسرد صدمتها عندما دعتها بلقيس الراوي، زوجة نزار قباني، إلى الغداء معهم بحضور محمود درويش. كانت إحدى المجلات قد نشرت حينئذ تحقيقًا صحفيًا عن الكاتبات الجدد، ومن بينهن عالية التي أصدرت مجموعتها القصصية «افتتاحية للضحك» وبجوارها صورتها الفوتوغرافية، فاجأها الشاعر المضيف بقوله: «ما هذه الصورة المرعبة المختارة بجوار كلامك في المجلة، لقد ظهرتِ أسوأ من صورة السياب».

تستكمل عالية «أزعم يومذاك أنني صرت داكنة صموتًا لا أريد أحدًا أن يكون معي حتى الجمال نفسه». تعترف بأن بشاعة واقعها وإكراهاته لها جعلتها تصنع عالمها من الكتابة، فتقول: «أزعم أن التأليف هو الذي أصلح حالي، وحال صحتي، وتقويم تأتأة لساني الشخصي، أفضل من جميع تجارب الحياة والمعيش اليومي المدجج بالكثير من السفاسف والترهات». كما كان لهذا التأليف دورٌ آخر كما تعلن «في العثور على خوفي الفردي الذي قاومته كي لا يتمكن مني ولكي يدعني أفصل ما بين العشيق والزوج».

والأهم أنها ترفض التدجين فتقول «كنت أمثّل نفسي ولا شيء غيرها. فأنا لا أمتلك سواها، وهذا أمر جدّ مزعج لأنه يُجافي المؤسسات والمرجعيات. وإذا تذكرت لقبي اللطيف أصلاً، ناشز، وباعتراف مؤسسة قضائية عراقية: فأنا أصلا أعيش خارج صيرورة قوانين الطاعة لجميع المؤسسات العراقية، وعلى رأسها المؤسسة الزوجية. ولست ضالعة مع أية جهة حزبية أيّا كان لونها ونهجها وجبروتها».

حالة عدم التدجين أو الانصياع التي رفضتها من قبل في بيت الطاعة التي يريدها الزوج وأرسل مكتوبًا إلى القنصلية ترفضها «ففي بلدي كنت أوصم بالجانحة التي تستبيح اللغة، المرجعية، الجماعة، والحزب». كل هذا البؤس يدفعها إلى الاعتراف «في أي يوم حملت هذا الجواز العراقي كان هو الأسوأ، كلا، لم يكن سيئًا فقط».

ومن بين الشخصيات التي تستحضرها في نصها، وتدين لها بالولاء عمتهان فكما تقول «كانت الأولى التي شاركتني في لذة اللاطاعة وبدء الفتك بالرقيب الجواني» وتصفها بأنها «كانت مثلي، أحلم بانتهاك المحرمات، محرماتي أنا وأوراقي كما انتهكت هي في يفاعتها الكثير من الممنوعات». في المقابل تدين الروائي أمين معلوف في أزمتها مع القنصلية العراقية بسبب جواز السفر، فهو «العربي الوحيد الذي لم يورّط أو يكلف نفسه إلا بالسكوت المبرم».

خاتمة

من خلاصة ما تقدّم فإن الاعترافات على الرغم من القيود والموانع التي كانت أشبه بالحائل في تحققها، إلا أنها تحققت في السردية العربية وإن كان بتفاوت. وكانت المرأة بعكس الصورة الانطباعية عنها، أكثر جرأة وتعرية للذات، وتقويضًا لكافة الأنظمة البطريركية. وقد جاءت الاعترافات في المدونة السردية العربية وفقًا لشكلين؛ الأول صريح سافر، حيث يُعلن الكاتب / الكاتبة وفق ميثاق سيري عن اسمه الخاص، ويسرد اعترافات تدين الجميع بمن فيهم نفسه.

أما النوع الثاني وهو الشائع فيأتي عبر شكل غير مباشر، حيث يتحايل الكاتب / الكاتبة بالقناع وتلبس لبوس شخصيات روائية ليمرّر ما يريد أن يبوح به ويخشى على نفسه من الوقوع تحت إشاعة الفحش أو التحريض على الرذيلة. ومن ثم جاءت روايات تحمل الكثير من سمات مؤلفيها، بل وتستعرض في سرد يمزج بين التخييل والواقعي الكثير من الأخطاء والفضائح التي لم يجرؤ الكاتب / الكاتبة على البوح بها.

الشيء المهم الذي أكّدت عليه الدراسة، أن معظم الاعترافات أدانت الأبوية بكافة أشكالها، وسعت إلى تجريدها من سلطاتها التي مارستها في الماضي. وهناك من تحدت الواقع كما فعلت ليلى العثمان في المحاكمة. وهو ما أكد معنىً مهمًّا مفاده أن الكتابة بكافة أشكالها ضد القيود. وإن وجدت القيود فسوف تتمرد عليها وتتخذ لنفسها صيغًا تعبر فيها عن هذا التمرد. ومن ثم تصبح كتابة الاعتراف بمثابة إعلان تمرد على كل قيد، وسلطة، من أجل أن تتحرّر الذات.

وأخيرًا ترى الدراسة، أنه من الصعوبة بمكان فصل الاعترافات عن كتابات الذات، واعتبارها جنسًا مستقلاً على غرار السيرة الذاتية والمذكرات، إلخ. فالحقيقة أن الاعترافات مندغمة في كافة هذه الكتابات، وأن الكتّاب يمررون اعترافاتهم وهم يسردون جوانب من حياتهم، أو ذكرياتهم وعلاقاتهم بمن حولهم، ومن ارتبطوا بهم في علاقات.

ناقد وأكاديمي من مصر مقيم في تركيا

نصوص اعترافية

"أحيانا لا يبقى مني سوى الكاتب. لذلك أبكي من أجل كلمة نسيتها" قلت لحارس المقبرة الذي رآني واقفا على الجسر الخشبي وحيدا. كان هناك سرب من البط يعبر من تحت الجسر".

حفلة اعترافات مرحة في مقبرة

فاروق يوسف

«علمني أبي ألا أكتفي بأب واحد، وأن أكون ابن حرام في المطلق، كان يتركني أحيانا مع مَنْ يحسبني مفتونا بأحاديثهم، وكان يراقب صمتي، فإذا تماديت في الصمت بسبب خجلي كان يحمد للخجل أنه يلزمني بالإنصات إلى حكايات الآخرين.»

أوراق شاعر

عبد المنعم رمضان

«مع مرور الزّمن، وتوالي الاحتلالات والوصايات على لبنان، تعاظمت كراهيتي لهويّتي الأنثويّة.».

تابوهات شكلت هويتي وصنعت مآزقي

سمية عزام

«كلّ هؤلاء الذين قتلتُهم بأحلامي مازالوا أحياء، يهجمون على ذاكرتي كجيش واحد، يضحكون ويرقصون وينظرون إليّ بشماتة، لم يختفوا، ولا حلّ لإنهاء وجودهم على ما يبدو إلّا في قتل ذاكرتي!»

الذين قتلتهم حتى الآن

رامي العاشق

«حتى وأنا في غمرة تطوافي السرّي بين شعاب البلدة وممرات البحر والمزارع، أشعر بأن سقف الأرض سيسقط على البلدة بوخز النميمة يوماً ما، بدأت كل الأبواب والجدران توصد بالصمت والأسرار والمحظورات والرّضا بالقدر، بذريعة التديّن.»

ألواح النصوص الأولى

لولوة المنصوري



محمد ظاظا



مقال

حفلة اعترافات مرحة في مقبرة

فاروق يوسف

الحياة كما لا نحب

قبل سنوات قررت أن أكتب ثلاثة كتب استلهم من خلالها وقائع عشتها في «تلك البلاد». كنت يومها أعيش في مدينة سكلستونا بالسويد وكنت أقضي جل نهاري في الغابة القريبة من بيتي. لقد ذُهلت بعالم تشيده الصور والروائح والأصوات. كل شيء هناك كان يدعوني إلى أن أكون كائنا جديدا. حتى أنني ذات يوم رغبت في أن ألقي بكل ما أحمله في أعماقي من ذكريات مريرة ومزعجة في بحيرة كنت قد جلست على ضفتها متأملا أسراب البط الذي قيل لي أنه مثلي يملك رقما وطنيا. تلك الكتب التي فكرت في كتابتها كانت بالنسبة لي مناسبة لكي أتخلص من ذكرياتي وما تحمله من عصافير مقتولة امتزجت أجنحتها بطين بلادي السابقة. لقد آلمني أن التفت إلى الوراء، غير أنني أقنعت نفسي بأنها تلويحة وداع متأخرة.

كتبت الجزء الأول وكان بعنوان «حياة محتملة»

كتبت الجزء الثاني وكان بعنوان «حياة متقطعة»

وبدأت بكتابة الجزء الثالث وكان بعنوان «حياة مؤجلة»

لم تكن حياتي في السويد تسمح بشيء من الكسل. من غير الكتابة تبدو الحياة عملا شاقا. كنت مقتنعا أن في إمكان اللغة أن تشكل طوق نجاة. وكنت أعجن أحلامي بمواد طازجة، لن يخطئ الطريق إليها مَن يضع قدميه على دروب الغابة بثقة واطمئنان.

في سنوات سابقة كتبت كتبي «لا شيء لا أحد» و«فردوس نائم» و«حياة صامتة» و«تلك البلاد» و«مائدة من هواء» و«القيامة بين شارعين» فيما كان شباك المطبخ مفتوحا على هواء الغابة.

«أنا رجل وحيد» قلت لنفسي يومها «غير أنك رجل حر لأول مرة في حياتك» قال لي صوت انبعث من داخلي. وجدت أن من المنطقي أن أتبعه. ولكن ما معنى أن يكون المرء حرا وهو يعيش في الغابة؟

أتذكر أنني يومها قد وضعت عددا من روايات هرمان هيسه قرب السرير وبدأت بالتهامها. هيسه رجل مشاء في الغابة السوداء.

مشيت مئات الكيلومترات من غير أن أصل. كنت أكتب وأنا أمشي وفي المقابل كنت أمشي وأنا أكتب. كان علي يومها أن أتعلم المشي والكتابة من جديد. فبعد أن فرضت العزلة علي قوانينها انبعثت شروط جديدة للكتابة صار علي أن استجيب لها بدعة.

يومها صارت الكتابة تكتب نفسها مثلما تفعل القصيدة. في سن مبكرة اكتشفت في نفسي شغفا مذهلا بالنثر ولم يكن ذلك الشغف ليسبب قلقا للشاعر الذي يسكنني. ولأني أكتب بيسر فقد اكتشفت عن طريق الكتابة أن كل شيء من غير استثناء يصلح أن يكون موضوعا للكتابة ما دامت هناك قدرة على تأمله. وعلى سبيل المثال فقد كتبت أكثر من أربعين صفحة عن حلزون رايته يعبر أحد دروب الغابة. حياة كاملة من أجل متر ترابي واحد. تجربة تستحق أن يخصص المرء لها أكثر من أربعين صفحة من الحبر الخفي.

رحلة ذلك الحلزون امتزجت برحلتي عفويا من غير أن أخطط لذلك. كان لدي ما أقوله للحلزون ومن خلاله للكائنات والأشياء التي من حولنا. لم تعد ذاكرتي ثقيلة مثل حجر. شعرت أن حياتي، ما مضى منها وما صارت خطواتي تتعثر به مثل خطوط بيضاء رسمت بالطباشير تسيل في مجرى مائي يشف عن أسماك ذهبية يمكن التقاطها باليد. لقد رأيت حياتي شفافة بطريقة لم أكن أتوقعها حتى في الأحلام. وهو ما يسر لي أن أتسلل إليها بخفة لص وبراءة أفعى. لا أتذكر ما كنت أتذكره. كانت الكتابة هي التي تعمل على شاشة الحاسوب مثلما يفعل توم وجيري ليؤلفا حكايتهما من مادة لقائهما المجاني.

لو سئلت يومها «ما الذي تفعله؟» لقلت «التخلص من حياة لم أعشها باعتبارها حياة». الحياة كما لا نُحب. كان ذلك هو أول اعتراف علني بفشلي.

شاعر في مقبرة

أعود إلى الثلاثية المنحوسة. كارين أشبه بعشبة لم تنفض عنها ندى الصباح. تلك المرأة هي التي اقترحت علي البدء بكتابة رواية، بعد أن كنت قد حدثتها عن رسائل صديقتي إنعام كجه جي الإلكترونية. كانت إنعام تعيد تشكيل مقاطع من مقالاتي النثرية على هيأة قصائد، وهي التي كانت كلما التقينا تحثني على كتابة رواية. هزت كارين رأسها «لديك كنز من الحكايات اليومية فعلا. أنت تحول كل شيء إلى حكاية. لا أفرق أحيانا بين ما هو واقعي وما هو خيالي في ما تنقله لي من أخبار حياتك السابقة»، «لا بأس كارين. أعرف أن لدي شغف بالحكايات، يعصف بي كلما حاولت أن أفسر ما جرى لي، ولكني في الوقت نفسه أعرف أنني لا أملك مهارة مَن يضع حيل الرواية في خدمته. الحكائي ليس روائيا بالضرورة. مثلما هو حل المشاء الذي لا يمكن اعتباره رياضياً. لا أطيق صبرا على الوقت الذي تستغرقه كتابة رواية».

كارين التي صارت صديقتي هي المرشدة السويدية التي لجأت إليها من أجل معرفة تفاصيل عملية الانتساب إلى جامعة «لوند» جنوب البلاد.



بسام الإمام

لقد انتهت علاقتنا الوظيفية يوم أهديتها نسخة من أحد كتبي النقدية، كانت هناك ترجمة بالإنكليزية قد ألحقت به لتبدأ علاقة شخصية كشفت من خلالها كارين عن موهبة عظيمة في الإنصات والتعليق الذي غالبا ما كان استفهاميا. وهو ما كان يدفعني إلى الاسترسال في حكاياتي.

ذات يوم فيما كنا نشرب القهوة في نهار صيفي بارد قالت لي «كنتَ قد حدثتني عن حياتك في أوقات مختلفة وكنت أشعر كأنك تعترف. كما لو أنك لم تخبر أحدا قبلي بتلك الوقائع. هل أنا محقة في شعوري؟» رغبت في أن أقفز على المفاجأة فقلت لها «هناك نوعان من الاعتراف. الأول نراه في الأفلام إذ تدخل بطلة الفيلم إلى صندوق لتعترف في أذن الكاهن وهو ما لا يكن مفهوما بالنسبة لي والاعتراف الثاني هو الذي يدلي به المعتقلون بعد حفلات التعذيب في بلادي. فيُقال 'إن فلانا قد اعترف على رفاقه' ليتم نبذه وعزله وتهميشه وتدميره نفسيا». صمتُ في انتظار أن تتكلم. صمتت هي الأخرى وصارت تتأملني. لمست يدي وقالت بإشفاق «هل كنتَ تبكي؟» شعرت حينها أني على وشك البكاء. أخفضت رأسي. كنا قريبين كما لم نكن من قبل. قالت «يمكنك الاعتراف بالاتجاهين. ليكن أمامك الكاهن والجلاد معا وقل ما تشاء. تذكر أنك في السويد. أنت كائن حر»، من اليسير أن ينسى المرء حريته.

لن يحدث لكارين هذا. لن يشكل الاعتراف لها عبئا أخلاقيا. لا تحتاج لكي تعترف إلى كاهن أو جلاد.
«ما الذي تفعله؟» قالت لي وقد رأتني واقفا وسط البلدة.
«أرسم متاهات» قلت لها وضحكت.
هزت رأسها هذه المرة باطمئنان وربتت بيدها على كتفي.
«الشجرة تورق»
كنا في الربيع. ذاب الثلج وعاد الحمام وأزهر سياج الكنيسة.
في تلك الأثناء بدأت الكتابة بصوت عال وفي الهواء الطلق. كانت المقبرة التي هي حديقة الكنيسة (باللغة السويدية) هي المكان الملائم للاعتراف. فهي تجمع بين الطهر والتسامي. هناك مَن ينصت مبتسما وهو في حالة تخل كامل. لا يحتاج الأمر إلى آليات مسبقة ليكون البوح نظيفا. لا فرق هنا بين مَن هو طاعن في السن ومَن تتعثر شفتاها بين سطور المعجم.
بدأت قدماي في السير على كوكب «حياة محتملة» هي تلك الحياة التي تنفست هواء لهاثها بدءا من اللحظة التي رفعت يدي ملوحا للعراق في معبر رويشد الأردني. قلت لنفسي متسائلا «تلك لحظة حرية، هل الحرية باب ينفتح على الضياع؟» كنت ضائعا ولكن هل علي أن أصدق ذلك؟ في تلك اللحظة اكتشفت أن الخوف هو الحجر الثقيل الذي يجر أرواحنا إلى قاع، لم نكن نهوى المضي إليه. الخوف من الحرية وعليها، بابان متقابلان في صحراء تلعب فيها الريح.

أبكي من أجل كلمة نسيتها

ليس هناك من سبب يستدعي التفكير بالمرآة حين يتعلق الأمر بالاعتراف. أنت لا ترى نفسك حين تعترف بل ترى الآخر، بكل أبهته وغطرسته وطغيانه غير أنك لن ترى الشيء الذي يعجبك فيه. يُخيفك من غير أن يحدث أثرا عميقا في نفسك. يمر كزوبعة. يعكر صفو بحيرتك غير أنه لا يقلب مزاج أسماكك. وأنت حين تعترف لا تكلم نفسك بل تكلمه. ذلك الآخر الذي يُفترض أن يكون عارفا بكل شيء عنك. وهي كذبة لن تستطيع القفز عليها. فهي وسيلتك للانتصار على خوفك. لن تكون جبانا في مواجهته لذلك تقرر أن لا تخفي عنه شيئا لكي لا تكون موقعا للسخرية بالنسبة له.
«اعتراف» تسمعه بعد أن تكون الجلسة قد بدأت.
هناك حشد من القراء اليتامى في انتظاري. تضحكني تلك الفكرة الحزينة. فلا أحد تهمه اعترافاتي. ما من كاهن وما من جلاد وأنا أجلس على عشب حديقة الكنيسة، بين القبور وحيدا. لم أكن وحيدا. أيها الموتى انتظروا ما سوف أكتبه. تمنيت أن يكون أصدقائي الموتى العراقيين حاضرين تلك اللحظة. لم يكن المشهد جنائزيا ولم أكن حزينا.
«أحيانا لا يبقى مني سوى الكاتب. لذلك أبكي من أجل كلمة نسيتها» قلت لحارس المقبرة الذي رآني واقفا على الجسر الخشبي وحيدا. كان هناك سرب من البط يعبر من تحت الجسر».
حين رويت لكارين لقائي بحارس المقبرة وما دار بيننا من حوار ضحكت بطريقة فاجأتني. قالت «كما لو أنك بطل في فيلم رومانسي». لم أخبر كارين يومها أنني بدأت «حياتي المحتملة» من لحظة قطيعة كنت قد بدأتها في بيروت وأكملتها في الدوحة.
في كل لحظة إحباط كانت الصدفة تتدخل لإنقاذي. «ذلك سلم متين يمكن أن يحملني إلى حقيقة ما جرى» قلت لنفسي ومضيت في الاعتراف كما لو أني لم أتعرف على نفسي من قبل. لم أجد مبررا للإبطاء في الحكم على الآخرين، ذلك لأني لم أرغب في أن تتضمن روايتي أحكاما أخلاقية. انزلقت بي الكتابة إلى حياة، عشتها ولم تتح لي فرصة تأملها. في حلبة الرقص لا يفكر المرء في قدميه. يتركهما تفكران في مصيرهما. حرية جسده تهبه رغبة في التحليق، ليست هي من طبعه ولا من عاداته.
«أنا ذلك الراقص يا كارين»
ولأني كنت أكتب وأنا أمشي فقد كان علي أن أحفظ الكثير من الجمل الطويلة التي كانت تثقل جسدي إلى أن أتخلص منها من خلال كتابتها. لقد أفسد قلق الكتابة نزهاتي فصرت ألعن الماضي وألعن نفسي لأني لم ألجأ إلى أقرب كنيسة لأدلي باعترافاتي بعد أن غادر الجلاد بكوابيسه عالمي الليلي.
كنت ابتسم بحزن كلما رأيت قسا يمشي في ساحة المدينة. «أما كان علي أن أتبعه؟» ولكن الكتابة أهم. في حقيقة الأمر لم تكن أخطائي لتبدو واضحة إلا من خلال أخطاء الآخرين التي لا أتذكرها إلا باعتبارها نوعا من المزاح. لقد قُدر لي أن أنسى. «أنا لا أتذكر» عابرة أعجبتني من رينيه ماغريت، الرسام البلجيكي ووضعتها في مقدمة كتابي «حياة صامتة». «إذا كنت لا أتذكر فذلك معناه أنني أتخيل» قلت لنفسي فيما كنت في خضم الاعتراف. لم أجد معنى يومها لمقاومة النسيان. هناك ما يمكن أن تحمله الروح معها وهو ما يكفي مادة للكتابة. أنا روح هائمة تجر وراءها أرواحا هائمة.
ما كان يهمني فعلا أن أكون رفيقا بتلك الأرواح الهائمة أثناء الكتابة. وهو ما فعلته. لقد حملني بساط الريح إلى السويد ولم يكن ذلك البساط ليحلق إلا بسبب تلك الجمل والهمسات والزفرات والشهقات والأدعية التي طرزت طريقي بزخارفها. لم أكن أشي بأحد وأنا أعترف. كانت حياتي تتشكل أمامي مثل عمارة باروكية. أنا المولع بعصر الباروك.

حياة متقطعة في انتظاري

كانت السناجب تلهو قريبا من المكان الذي أقف فيه حين مرت جمهرة أطفال من أمامي. لست في حاجة إلى نافذة جديدة. لم أكن في حالة تسمح لي بالمشي في طريق جديدة. الطفل الذي رأيته في بارك السعدون كان قد لوح لي بمنديل زخرفته عمته بوجوه خراف مبتسمة. حين أدار لي ظهره عرفت أنه لا يرغب في رؤيتي. لذلك لم أجد نفعا في أن أتبعه هذه المرة.
كنت قد وهبت نفسي إجازة من الكتابة بعد أن أنهيت «حياة محتملة».
هل كنت سعيدا باعترافاتي؟
على المرء أن يتعلم فن الوشاية بنفسه من أجل أن يتصالح معها. لم يكن الماء الذي عاشت فيه سمكتي عذبا. تلك كذبة. ولكن حياتي كلها كانت عبارة عن أكاذيب متسلسلة. كل من يرغب الاعتراف لا بد أن يكتشف تلك الحقيقة. فالأكاذيب تحيط بنا من كل جهة. يكتشف المرء فجأة أنه عاش زمنا طويلا في خيال كذبة كبرى اسمها الوطن. لو كان ذلك الوطن حقيقيا لما احتجت أن أكون لاجئا. ولكن اللاجئ الذي صرته منحني فرصة أن أكون مواطنا لأول مرة في حياتي. لقد تأخرت في الاعتراف. أمضيت سنوات طويلة من حياتي هي سنوات الشباب في التكيف مع الزيف. ذلك الزيف الذي تبنته الدولة بعد أن أنتجته الأحزاب والقبائل والعوائل والمناهج الدراسية والتربية الدينية والأعراف والتقاليد الموروثة والثقافة الاجتماعية السائدة.
قال لي أحد الأصدقاء الرسامين وأنا أحاوره عن ضرورة أن يتماهى أسلوبه الفني مع آخر مستجدات الرسم في ألمانيا التي يقيم فيها «أن أكون رساما فتلك معجزة. عائلتي لا تنتج سوى فلاحين» وكان محقاً. تلك بلاد طاردة. لن يجد أبناؤها الباحثون عن حقيقتها مكانا لهم وسط عالم من الزيف، صار حقيقتها البديلة. وهو ما يعني أن كل محاولة للبحث عن الحقيقة ستصطدم بجدار أصم.
«أنا مشرد». حين أقول تلك الجملة يصعق مَن يسمعها. المشرد هو ذلك الشخص الملقى في الشارع. أما أن يقيم المرء في بيت وله عنوان ثابت ويعتني بأناقته وله أصدقاء في كل مكان، يسافر من أجل لقائهم في أية لحظة يشاء فذلك لا يمت بصلة إلى صفة التشرد. ولكن مهلا. كل ما تظنونه حقيقة هو وهم. لو لم أكن لاجئا لما كنت ذلك الشخص الذي تعتبرون تشرده مجرد ادعاء. المتشرد الذي يقيم في داخلي هو الذي كتب «حياة متقطعة» وهو الجزء الثاني من الرواية التي هي كتاب اعترافاتي.
في «حياة متقطعة» التي كتبتها فيما كان العراق يعيش حربا أهلية بين عامي 2006 و2007 حاولت أن أعود إلى خطوط التماس التي صنعها المحاربون الطائفيون. لقد كنت هناك طفلا وصبيا ورجلا. لقد اكتشفت في لحظة إلهام أنني قد اجتزت مئات المرات تلك الخطوط الحمراء بخفة العراقي الذي خدعني.
لن أمضي قدما في شرح بداهة العيش التي عرفها البغداديون وهم يعيشون في مدينة حقيقية بالمواصفات الحديثة. تلك مدينة مَن يسكنها ومَن يتعلم فيها ومَن يعمل من أجلها وليس لديها دين أو قومية أو طائفة. إنها مدينة الجميع.
كنت حائرا في تشييد عمارة مدينتي حين صدمت بأن لا أحد يرغب في نشر كتابي «حياة محتملة».
لقد عرضت نشره على أكثر من عشر من دور النشر. كان الجواب هو الرفض من غير التعرض للأسباب. عرض علي البعض أن أقوم بنشره على حسابي الخاص وهو مبدأ أرفضه. رسالة واحدة تضمنت شيئا من الحقيقة الجارحة قال لي صاحبها «لو أن كتابك كان مترجما إلى العربية لكنت نشرته. ولكنني لا أستطيع الدفاع عن أفكارك وأنت كاتب عربي».
حين قبلته دار مدارك السعودية رفضته الرقابة في دبي مرتين.

حفلة على طريقة تولوز لوتريك

حين أكملت كتابة «حياة متقطعة» وهو الجزء الثاني من اعترافاتي قلت لنفسي «لا بأس لنستمر في الكشف عن خبايا الحياة المؤجلة». الحياة التي لم أعشها إلا باعتباري شاهدا. كنت أفكر في فينسنت الذي رسم أثناء إقامته في المنزل الأصفر بآرل 37 صورة شخصية، هي أعظم ما أنتجه في العشر سنوات التي كان فيها رساما. كانت تلك الصور هي اعترافاته التي تضمنت شيئا منها رسائله إلى أخيه تيو. كان ينظر في المرآة ويرسم ما يراه. ولكن ما الذي كان فينسنت يراه؟ لقد هيأ له وجهه أن يرى الألم والفجيعة والشقاء والعزلة والحرمان والقوة التي تقاوم الشعور بالنفي.
كنت وأنا أكتب كمَن ينظر من وراء نافذة قطار، لم أكن متأكداً من صلابة المشاهد التي تقع خارجه. في تلك الأيام كنت أحلم كل ليلة الحلم ذاته. كنت أجلس في قطار لم أكن أعرف إلى أين يتجه. حين بحثت عن التذكرة لم أجدها. وهو ما كان يدفعني إلى التفكير في أنني لن أتعرف على المحطة التي كنت أقصدها. هناك شيء ما مؤجل لم أستطع العثور على ما يمكن أن يدلني عليه. شيء ما سأكون على علم به لو أنني اهتديت إلى اسم المحطة التي كنت أنوي الذهاب إليها من أجل العثور عليه.
«أتيت متأخرا. الحفلة انتهت» قال لي البواب وهو يشير إلى الساعة الحائطية. كانت الساعة تشير إلى الخامسة صباحا. حين عدت إلى الشارع صرت أتساءل «ما الذي جعلني أغادر فراشي في هذه الساعة أم أنني لم أذهب أصلا إلى البيت الذي فقدت الطريق إليه؟» لا أتذكر أنني كنت في مكان ما قبل أن أحضر إلى مكان تلك الحفلة فلمَ تأخرت؟ ثم ما معنى أن أكون مدعوا لحفلة، لم أعد أتذكر شيئا عنها؟ سيكون نوعا من البلاهة لو أنني عدت إلى البواب لأسأله عن مناسبة تلك الحفلة وعن المدعوين الذين غادروا.
لربما كانت حفلة محتملة. سيكون علي في اليوم التالي أن أرسم لها مخططا على طريقة تولوز لوتريك. يعترف لوتريك من خلال لوحاته أنه كان هناك. نعم في ملهى الطاحونة الحمراء بباريس. بل إنه عاش جل حياته هناك. لوحاته هي سيرته الحقيقية. الكتابة هي شيء من ذلك القبيل. أنت تكتب من أجل أن تقول ما لم يقله أحد من قبل. ذلك أمر شخصي، يلتصق بك أكثر حين تفشل في عملية إيصاله إلى الآخرين. تعترف من غير أن ينصت أحد إلى اعترافاتك. لا القس ولا الجلاد.
غالبا ما كنت أصرخ في قلب الغابة بجمل، كنت أعتقد أنني لن أجرؤ على تركيبها من هواء الصوت. لقد صنعت من تلك الجمل مادة لكتابي «حياة مؤجلة» الذي قررت أن لا أنشره، بعد أن اكتفيت بمهمة كتابته. الاعتراف يكفي. لقد سمعني الأموات.
شاعر وناقد من العراق مقيم في لندن





موسى النعنع



مقال

أوراق شاعر

عبدالمنعم رمضان

إلى أصدقائي السوريين الذين تحولت بلادهم إلى قطرات دم تنزف من جسدي إلى أن أصبحت خريطة أقيم فيها وأحلم بالمستقبل

في طفولتي لمستُ التقديس الكبير لأصحاب القلم، كان الشيخ حسن الحاصل على شهادة العالمية من كلية اللغة العربية بالأزهر، وابن خال أبي، كان إذا زارنا تحوّل البيت إلى حفل يعج بزوار كثيرين، وصاحب المقام في الظاهر هو الشيخ حسن، كانوا يُجلسونني لبعض الوقت إلى جواره، ويضع راحة يده على رأسي، ويسألني أسئلة، أظنني لم أكن أجيب عليها، كنت أغمغم فقط، وأكتفي بالتحديق طويلا إلى لباسه الديني، وأتمنى أن ألبسه، وعندما ألح أمي، أراها تنظر ناحيتي كأنني صاحب المقام في السر، فأغرق في نفسي، وعندما أفيق يكون الجميع قد انصرف، فيما يحكي لنا أبي وهو يفخر بأنهما هو والشيخ حسن كانا زميلين في الكُتّاب، أذكر أن أبي ذات زيارة، أطال الحديث عني، بأنني عندما أمشي، أنظر إلى ما تحت قدميّ، وألتقط أية ورقة على الأرض، وأقرأها، فابتسم الشيخ، وفرك أذني، ثم وضع يدي داخل راحته الناعمة بقية الجلسة مثلما سيفعل أدونيس معي.

الغريب أنني لم أتململ، الغريب أنني استسلمت، في المدرسة الإعدادية كنت أمعن في الخجل إذا دعاني أستاذ اللغة العربية وطلب مني القراءة جهرا، فأتلجلج، مما دفعه في إحدى المرات لأن ينهرني ويقول لي: مالك، أنت لا تقرأ، أنت تُشحّر، مثل قطار قشاش يوشك أن يقف، اجلسْ اجلسْ. ولأنني كنت أحب الأستاذ، وأحب اسمه الغريب، عبدالساتر، تدربت سرا على إتقان القراءة، صرت أستمع إلى الشيخ مصطفى إسماعيل، وأستلهمه، وفيما بعد تربصت بفاروق شوشة ولغتنا الجميلة، وإذا انفردت بنفسي كنت أرفع صوتي بالقراءة، في مرات كثيرة فاجأتني أختي وصفقت لي، في المدرسة الثانوية عرفت للمرة الأولى مكتبة المدرسة، واستعرت ديوان ابن خفاجة الأندلسي فطربت لأوزانه، وديوان المازني، فنشأت علاقتي الأولى معه، والتي لن تنقطع بعد ذلك، خاصة أنني عندما عرفت من الكتب أنه مات سنة 1949م أصررت على أنه حي، وأنني أقابله، واستمرت علاقتنا وذهبت معه أكثر من مرة إلى منطقة الظاهر (الضاهر) بالقاهرة، لأرى اليهوديات المتبرجات.

وفي معرض شهر رمضان، أيام المدرسة الثانوية، اشتريت روايات محمد عبدالحليم عبدالله «لقيطة» و»شمس الخريف» و»شجرة اللبلاب» و»للزمان بقية» و»غصن الزيتون»... إلخ، إلخ. ولم ينقذني من البكاء على أبطاله أو مع أبطاله، إلا بداية تعارفي على نجيب محفوظ، الذي أبكاني لآخر مرة في «خان الخليلي»، قبل أن أقرأ «زقاق المدق» و»بداية ونهاية» و»الثلاثية» و»السراب»، وأكف عن البكاء، لا أستطيع أن أقول تماما، في تلك الفترة شعرت أنني بدأت أحرق أصابعي بنار اللغة، وأنها، نار اللغة، تحرق لحمي وتطيل أظافري، إلى حد أن الأستاذ عبدالباقي، أستاذ اللغة العربية في مدرستي الثانوية، بدأ يكتب تعقيبات على موضوعات إنشائي: أنتظر لك مستقبلا باهرا، ستكون كاتبا معروفا، أظافرك أطول من أصابعك. كنت وأنا أقرأ تعليقاته عندما أكون وحيدا بمفردي، أكاد أقترب منه لأمسح خيط اللعاب العالق دائما بين شفتيه العليا والسفلى، وكأنني سأحرره، لكنه توقف عن كتابة تعليقاته عندما ضبطني أتسلق السور وأهرب من المدرسة، وقال لي آخر عبارة سمعتها منه: حتى أنت يا أبورمضان، خجلت منه ونظرت طويلا إلى خيط اللعاب، ما زلت حتى الآن أتمنى أن أمسحه، في الجامعة اكتشفت أن معارفي تشبه معارف أحمد عاكف بطل «خان الخليلي»، واعتبرت أن رواية نجيب محفوظ مكتوبة من أجلي، لأن فضيلتها الوحيدة أنها نبهتني إلى أن حقيبتي مليئة بالفراغ، ضاعت مني السنة الأولى بين القاهرة والزقازيق، وكنت في تلك الأثناء بالإضافة إلى الشعر والروايات والحملقة في وجوه فتيات الزقازيق ونسائها أبحث عن السينما، أعانني على ذلك افتتاح سينما كريم 1 الكلاسيكية، وكريم 2 التجريبية، وكلتاهما أسسهما يوسف شاهين، فانفتحت عيناي على فن آخر، نبهني مثلما نبهني أحمد عاكف إلى أن حقيبتي مليئة جدا بالفراغ، وكشف لي عن أن غرامي ليس بالصورة على الإطلاق، ولكن بالصورة متعددة التآويل.

وهكذا انصرفت إلى البحث عن نفسي بحجة البحث عن يوسف شاهين، وكانت السياسة تترجرج تحت قدمي، وحاولت أن أقاربه قبل أن أنصرف عنه بعد اكتشافي أن سماءه مسكونة غالبا بغيوم، فجأة يصدر صوت من داخلي ويصحح لي، بنجومٍ، نورها الباهر يعشي العيون فيضللها، ما لا أنساه أن يوسف شاهين قبل أن أفارقه قادني إلى أصدقاء الجامعة من اليساريين، إلا محمد خلّاف الذي ظل ميتافيزيقيًّا حتى النخاع، اليساريون اعتبروني وجوديا، ثم اعتبروني عبثيا، وإذا غنوا أغاني الشيخ إمام وأحمد فؤاد نجم اعتبروني مثاليا خائنا لطبقتي، لكنهم في كل الأحوال عاملوني بجدية وشفقة، لأنني لم أستطع بعد أن أهتدي إلى ما اهتدوا إليه، والدليل على ضلالتي هو

ما رويته لهم عن زياراتي للشاعر العوضي الوكيل، أحد تلاميذ العقاد، الأهم عندهم أنه أحد ممثلي اليمين الأدبي، مع العوضي الوكيل وفي بيته بالنزهة الجديدة بالقاهرة قرأت جزءا من تحقيقه وشرحه لديوان المتنبي، الذي نشرت دار الشعب كراسته الأولى.

في تلك الفترة قرأت كتاب صدقي إسماعيل عن الشاعر المتشرد آرثر رامبو، وأسهبت في الكلام مع أصدقائي عن إشراقاته، وانتظرت زمنا طويلا حتى تعرفت على نصوص لصاحبه فيرلين، أيامها كتب لي العوضي الوكيل: يا بني إنني أربأ بك عن قراءة هذا الشاعر. كانت صحراء المعرفة قد بدأت تظهر لي، وكأنها تحيطني من كل جانب، انصرفت عن الشعر العمودي، وأخذت أدور برأسي وذراعيّ وقدميّ كراقص حول الشعر الجديد، وفتنني صلاح عبدالصبور ولمّا بعده فتنني أحمد عبدالمعطي حجازي ذهبت إليه فدلني على الطريق.

لم أكن أعرف أن العوضي الوكيل قد حاول استكمال كتاب «الديوان في الأدب والنقد» الذي كتبه المازني والعقاد في جزأين ووعدا وأخلفا وعدهما بأنهما سيصلان به إلى عشرة أجزاء، ونشر العوضي الجزء الثالث عن محمود حسن إسماعيل، هاجمه أيام كنت مفتونا به، فانصرفت عن العوضي، وأهملت دروسه، وتماديت مع رامبو ومع محمود حسن إسماعيل ومع أحمد حجازي، وبحثت عن البقية، وكنت كلما تعرفت على أحدهما سمعت تحذيرا، حدث ذلك فور معرفتي بكفافيس وتينيسي ويليامز ويوكيو ميشيما، عاش العوضي الوكيل عمره كله في عصر التطرفات الذي يحدده إيريك هوبزباوم هكذا من 1914م إلى 1991م، وها أنذا أعيش في عصر كان هوبزباوم سيحار في تسميته.

II

علمني أبي ألا أكتفي بأب واحد، وأن أكون ابن حرام في المطلق، كان يتركني أحيانا مع مَنْ يحسبني مفتونا بأحاديثهم، وكان يراقب صمتي، فإذا تماديت في الصمت بسبب خجلي كان يحمد للخجل أنه يلزمني بالإنصات إلى حكايات الآخرين، لكنه لم يكن يحمد استمراري في الإنصات إلى حكّاء فاشل، لذا كان يتعمد أن يتركني مغيظا وهو يراقبني سرا، علّني أتعلم كيف أسكت الحكّاء الفاشل، فتعلمتُ، واكتشفت فضيلة الانصراف بجسدي، إلا أنه بسبب غياب اللياقة عمّا اكتشفته، راجعني وعلمني فضيلة الانصراف بروحي.

هكذا أصبحت غريبا على العائلة، وبعيدًا عن الكائنات، والهائم في البرّية، لأنني أصبحت أتجنب الأحاديث العامة والعملية، وهي الأحاديث الغالبة، وأصبحت أطارد الحكّائين الذين يصادفونني، وأغريهم بأن يفتنوني، فإذا فعلوا ودخلوا قلبي من باب الفتنة وملأوه وعمّروه، رأيتني أحب الحياة أكثر، ورأيتني أتعلق بالكلمات والأشياء، أتعلق بالطبيعة الناطقة، ورأيتني أتوه وأتيه، وإذا مضى زمن الراحة دون أن أقابل أحدهم، كنت أسعى، هكذا علمني أبي، إلى كتب عيون الأخبار وإلى الجاحظ وأبي الفرج الأصفهاني والمسعودي وابن قتيبة والتوحيدي وابن عبد ربه وإلى المقريزي، ولمّا وصلت إلى ابن خلدون أدركت أن عالمي يمتلئ، واكتشفت أن الحكايات أعمار مضافة، وبدلا من الشعور بالشيخوخة، كانت الحكايات تدفق في كل جسمي ماءً بطعم الروح، الذي كنّا نسميه في طفولتنا: ماء المُحاياة.

ولمّا عرف أبي أنني أكتب الشعر سرا رفع الغطاء وأطلق يدي، وتركني أسعى خلف أولياء الشعر، أبي سَيَفْرُك كفيه ببعضهما كلما ذكرت له اسم أحدهم، وكان أحمد عبدالمعطي حجازي أولهم. لم أستطع أن أستمر في الاستماع إليه لأنه صاحب صوت يمتلئ بالخوف من الحرية، فتتحول حكاياته إلى منبر وعصا، وبسبب أحمد حجازي تخيلت العقاد، أبي يفرك كفيه، تخيلت العقاد يحكي ويضحك على ما يحكيه من طرائف قبل أن نضحك، فأشفقت على العقاد، وبحثت عن المازني الذي أَلِفَ أن يقابلني في ركن بيتي، شرط أن نكون نحن الاثنين بملابس البيت، هكذا تعارفنا لأول مرة، وعندما جرؤت وذكرت أمامه طه حسين وعبدالرحمن شكري عبس لوهلة ثم سامحني، لم أستطع فيما بعد أن أستمع إلى محمد عفيفي مطر لأنه كان جهما حتى حين يضحك، كما أنه لم يكن يحكي، كان يرشد ويدل، فتركته، واكتفيت من سعدي يوسف بغمغماته وجمله الناقصة التي دعتني إلى إكمالها. سعدي يحب حلمي سالم ويكره عفيفي، وكان إصرار حلمي على تجويد حكاياته يجعلها أشبه بنصوص تدرب على إلقائها، وتظل فتنتها ناقصة، وتظل تبحث عن الخاتمة التي يريدها حلمي أن تكون زاعقة صاعقة مثل قول مأثور أو مثل نكتة، أو مثل التعري الكامل في شارع مزدحم، حلمي سيعترف لي فيما بعد، بأنه قط لم يضبط سعدي يصل بالابتسامة إلى حد الضحك أو إلى حد القهقهة، وأنه يتمناه أن يفعلها، فآسف مثله من أجل سعدي، هكذا تأملت حلمي في حلمي، وسعدي في سعدي، وتأملت نفسي في الآخرين.

كنت أحب لهجة إبراهيم أصلان، أبي يفرك كفيه، خاصة عندما يستغرب ما تقوله ويسألك: لا يا شيخ! كان أصلان ينصت أكثر، إذا قلت له، يومَ الأربعاء ذهبت إلى إدوار الخراط، فيرد أصلان: آه، فأُكمل، طوال الوقت كان إدوار يثقبنا بعينيه قبل أن يثقبنا بصوته، يقول أصلان: آآه، فأُكمل، لكن لغته الفصيحة جدا ظلت تطن في أذني كأنها لغة مستعارة، ربما الأصح كأنها لغة ترتدي ثقافة عارية، يقول أصلان: لا يا شيخ! ثم يسألني: قابلتَ أدونيس؟ فأقول له: لمدة ساعتين، ثم أضيف، كان أدونيس عندما يتكلم تفاجئني يده اليمنى أو اليسرى، وتمسك بكفي القريبة منها، وتحاول أن تحتويها، وتتلمس أطراف أحد أصابعه بطن يدي، كأنه يكلمني من أعماقه، يقول أصلان: واد يا منعم، حاسب من أدونيس، إنت في خطر، هاهاها.

لم أصدق أن أصلان هو أول ضحايا ما بعد 25 يناير من كُتابي الذين أحببتهم، كأنه مات برغبته، فبعد 25 يناير رأيت بعينيّ هجرة الحكايات واختفاءها، لم أكن أعرف بهذا اليقين الذي أحسه الآن أن الحكايات لا تستطيع أن تعيش في الأماكن المصلوبة، لذلك رجعت إلى الوراء، وقررت أن ألهث، قررت ألا أكف عن اللهاث في سبيل البحث عن أبي، في سبيل البحث عن كل آبائي، النعمة الوحيدة التي أحسدهم عليها أنهم ماتوا قبل أن يروا بعيونهم المفتوحة اختفاء الحكايات، أكرر العبارة، اختفاء الحكايات، فيفاجئني خيال اثنين ينهضان من بين الأموات، أبي أبي، وأبي المازني، وأسمعهما يوبخانني ويصحححان لي: موت الحكايات، موت الحكايات، ويطردانني، فأنصرف عنهما قبل أن يكفا عن الصراخ.

III

عندما في سنة 2011م اختنق صدري بسبب الثورة المغدورة والأحلام المغدورة، يمكنك للترقيق ولفتح نافذة واحدة للأمل، أن تقولها هكذا: بسبب الثورة الضائعة والأحلام الضائعة، عندما حدث ذلك شرعت في المقاومة، عن طريق الشعر غير الدعائي وغير المباشر، وقرأت الدواوين التي أحببتها لشعراء لم يكتبوا قصائدهم بغرض المقاومة، لكن قصائدهم تحولت مع الوقت إلى فنارات ومنارات وسواتر احتمينا بها، وعلى إثر الشعور بهذه الحماية جمعت قصائدي التي كتبتها في آخر ثلاث سنوات، وكلها قصائد حب، واخترت أن أنشرها في ديوان بخط يدي، وهو ليس بالخط الفريد بين الخطوط، اخترت ذلك علامة على تأكيد وجودي الذي أصبحت أشعر بأنه مهدد بأن يصير وجودا وهميا، وسميت الديوان: «الحنين العاري»، أصدرته سنة 2012م قبل أن تبرد حماستي تجاهه، كي أفلته من يأسي، بعدها تراكمت على قلبي أحلام جديدة قديمة ضائعة مغدورة، أحسست بسبب مرارتها أنها ستمكث طويلا، وتذكرت أمي التي عاشت عمرها مغطاة بغطاء رأس محكم وثوب طويل حتى القدمين لتخفي عن عيوننا أحلامها المغدورة هي أيضا.

في الفترة السابقة على «الحنين العاري»، كنت قد أصدرت ديوان «الصعود إلى المنزل أو انظر أيها الغريب»، الذي جعل أحدهم يتساءل بحق: هل هكذا يكون الديوان محض خلطة أنواع؟ هل هكذا يكون الديوان؟ وفكرت في أن كلمة ديوان في ذاتها تعني كما يقول القاموس: مجتمع الصحف، وتعني أيضا كما يقول القاموس: الكتاب يُكتب، أي تُدوّن فيه أسماء أهل الجيش وأهل العطية، وتعني ثالثا كما يقول عامة الخاصة: صحن البيت، ولأنني كنت أتبنى ما يتبناه المارقون من أهل الحداثة ويزعمونه الكتابة عبر النوعية، حيث يمكن أن يتجاور ويتداخل الشعر والنثر والقص واللوحات والصور والصفحات البيضاء، ويختار صاحب الكتاب تسميته باسم النوع الذي يغلب عليه، والتسمية الأقرب في ظني لكتاب هكذا هي الديوان، إذن سأسميه الديوان، ويطمئن، أعني صاحب الكتاب، إذا أدرك القارئ غرضه ومراده، وفطن إلى أنه يدخل الديوان دخوله منزل صاحب الديوان، وينظر في أرجاء المكان نظرة الغريب، فإذا اطمأن وهدأت نفسه، شملته الألفة، واسترخى كأنه مكون جديد يضاف إلى بقية المكونات، الشعر والنثر والقص واللوحة والصورة والصفحة البيضاء.

عموما صدر «الصعود إلى المنزل» قبل 2007م، قبل 2011م، وصدر «الحنين العاري» بعدها، ومنذ الحنين وأنا أحلم حلما يشبه الكابوس، أن أتمكن من الصحو المبكر لرؤية أول شروق الشمس، أن أتمكن من السهر طويلا لرؤية أول اكتمال القمر، أن أتمكن من السعي وراء الجميلات لرؤية أول قلبي، أن أتمكن من السير مع كل الآخرين مسافات تتيح لي أن أبلغ ما لم أبلغه من نفسي، هكذا أصبحت الهائم في البرية.

IV

في حجرتي أيام كنت طالبا جامعيا، قرأت مع صديقي محمد خلّاف قصائد عفيفي مطر إلى نفيسة، كنا نمرُّ معًا، خلّاف وأنا، بمرحلة يمكنني أن أسميها مرحلة أرشيبالد ماكليش، صاحب كتاب «الشعر والتجربة» بترجمة سلمى الخضراء، الذي مع الوقت حوّله شعراء السبعينات إلى إنجيل من أناجيلهم، إنجيل ماكليش، وإنجيل سيد حجاب، وإنجيل أدونيس، وإنجيل إدوار الخرّاط، وإنجيل عفيفي مطر. كان محمد خلّاف أيامها يجيد الإصغاء إلى الكلمات كصوت والكلمات كمعنى، ويتحرّى دروس ماكليش، وتدهشه قدرة عفيفي على تزويج ما لا يتزاوج، مما صرف الأكثرية عن شعره، أعني عفيفي، لغموضه، في السبعينات دأبنا على السفر بعيدا مستعينين بالمتصوفة خاصة عبدالجبار النفري وبالشعراء خاصة أدونيس وعفيفي مطر ومحمود حسن إسماعيل الذي كان عفيفي يجلّه ويدمن الإطلال من نافذته، وبقصّاصي الستينات إبراهيم أصلان ومحمد البساطي وعبدالحكيم قاسم ويحيى الطاهر عبدالله، وبالروائي إدوار الخرّاط، والتشكيلي عدلي رزق الله.

أيامها كان عفيفي يعيش في مدينة كفر الشيخ، إحدى مدن الدلتا، ويعمل معلما، ويصدر مجلته سنابل التي ستوقف السلطات إصدارها بعد نشره قصيدة أمل دنقل «الكعكة الحجرية»، أغلبنا، أعني جيل السبعينات، اصطفى من الستينات عفيفي مطر، ولم ير إبراهيم أبوسنة للأسف، والتفت بعض الالتفات إلى أمل دنقل، صار عفيفي علامة من علاماتنا، ولمّا فرّ من دولة السادات إلى عراق صدام أسفنا عليه، ولم نغفر له فراره، وظللنا نحبه عن بُعد، وعلى الرغم من شعبية أمل دنقل ظللنا نفضّل عفيفي، كان يخايلنا كحُلمٍ، إلى أن عاد وعرفناه عن قرب، ووجدناه قد أغلق جرابه على ما فيه، وكنا نأمل منه أن يكون قد أفرغه قبل أن يأتي، كنا نأمل أن يكون قد اغتسل، كنا نأمل أن يكون قد تهيأ لاستقبالنا كما تهيأنا.

فاجأنا عفيفي في آخره بآراء كهلة وشعر عجوز وحروب فاسدة، فبكينا على ما ضاع، وبعدها بكينا على موته، أعترف بأنني حتى الآن أقرأ شعره الأول فألهث من شدة الفرح، وأقرأ شعره الأخير فألهث من شدة التعب، كانت ميتافيزيقاه الأولى ميتافيزيقا الوجود، وصارت ميتافيزيقاه الأخيرة ميتافيزيقا العدم، وفي الحالتين تهيّأ لأن يكون نبيا، لكنه انتهى نهاية نبي أعزل، في رواية أخرى لا أحبها انتهى نهاية نبي منبوذ، الغريب أن سفر الشاعرين المصريين عفيفي وحجازي الأول إلى عراق صدام والثاني إلى باريس برعاية عراق صدام أعادهما مكسورين وبغير أجنحة، أعادهما هكذا، عفيفي أكثر تزمتا وغضبا وحجازي أكثر تطلبا واحتياجا.

V

دخلت الشعر من بابه الضيق، دخلته من باب تراتيل أبي المصطفى، وغناء أمي فاطمة، وتنهدات جدتي عائشة، دخلت الشعر من محفوظاتي المدرسية التي لم أتقنها، ومن عينيْ هانم ذات الأصابع الستة، ومن باب الحارة، وبعدما عرفت مكتبة المدرسة وسور الأزبكية والفجالة دخلت الشعر من دواوين المازني وابن خفاجة والرومانسيين المصريين الأربعة علي محمود طه وإبراهيم ناجي ومحمد عبدالمعطي الهمشري ومحمود حسن إسماعيل، والرومانسيين العرب الأربعة أيضا أبي القاسم الشابي والتيجاني يوسف بشير وعبدالباسط الصوفي وعبدالسلام عيون السود، حلمي سالم أبلغني ذات مرة أنه دخل الشعر من أبواب مماثلة.

دخلت الشعر من غناء محمد عبدالوهاب وفيروز ونجاة الصغيرة وصباح فخري وناظم الغزالي، ثم دخلته عبر أحلامي بأن أكون ابن سلالة عربية تصل بي إلى أحد الشعراء العذريين، أو أحد الصعاليك، أو أحد شعراء القرن الرابع الهجري. بعد انتهاء دراستي الثانوية وقبل الجامعة كنت وحيدًا إلى حد انتظار رسائل وهمية من وضاح اليمن وجميل بثينة لكنها لم تصلني، ذات مرة زعم حلمي سالم أن رسائل المجنون وصلته، وذات مرة أخرى اخترت قرية من قرى اليمامة، وبطنا من بطون بكر بن وائل بن ربيعة لأنتسب إليهما. وذات مرة ثالثة مشيت وراء عفراء وضبطني بنو عذرة وحبسوني ومنعوني، وعندما سألوني عمّن أحبها، قلت: مها، فأطلقوا سراحي.

حلمي لم يكن محبوسًا، وذات مرة جديدة تعثرت في أوهامي وتمنيت أن أكف عنها، عن أوهامي، لكنني ما زلت أتشبث بها، فأنا من الجزيرة أو اليمامة، أنا من البحرين أو اليمن، ولمّا التحقت بالجامعة وتعرفت على محمد خلّاف الذي زاملني لثلاث سنوات، وحكى لي عن أحلامه بالسفر إلى الغرب، باريس وروما، ابتسمت، وحكيت له عن أحلامي بالسفر إلى الأسلاف، فاستغرب وصمت، حقق محمد خلّاف أحلام سفره، ولكن بدلا من باريس وروما، سافر إلى المغرب وأقام في الرياض، فيما أخافتني أحلامي فأخفيتها وتسرّت عليها، لكنها ما زالت تراودني. كان محمد خلّاف يشبه صورة الفنان في شبابه، كان كتوما يتكلم فقط فيما ليس شخصيا، ضبطته في الإسكندرية يعاشر صاحبة الشقة فحسدته، وضبطته في بيتي يختلس كتبي فأصابتني الرعشة، ومع ذلك لم أتوقف عن محبته، بعدها حدثني محمد خلّاف عن حلمي سالم للمرة الأولى، كان مفتونًا به، لم أصدق أن محمد خلاف يمكنه أن يقرأ القصائد بالطريقة التي قرأ بها أمامي بعض مزامير أدونيس في ذلك اليوم، فيما بعد سمعت حلمي سالم يقرأ شعره وشعر الآخرين، يقرأ قراءة ممثل.

بعد أن تعرفت على أحمد طه وعبدالمقصود عبدالكريم ومحمد عيد إبراهيم، حدثوني عن حلمي سالم وعلي قنديل وأمجد ريان، كانوا يلتقون أسبوعيا في ندوة سيد حجاب بمنظمة الشباب، التي كما أخبروني انقسمت إلى فريقين، الجيروند واليعاقبة. كان علي قنديل وحلمي سالم وأمجد ريان طليعة فريق الجيروند، وهو الفريق الذي سيؤسس بعد موت علي قنديل مجلةَ «إضاءة 77»، وكانت طليعة اليعاقبة تنحصر في أحمد طه وزميليه، الجيروند إصلاحيون، واليعاقبة جذريون، الجيروند قوميون، واليعاقبة أمميون، الجيروند يكسبون الأرض نقطة بعد نقطة، واليعاقبة روافض، الجيروند سيصبح وسيطهم مجلة «إضاءة» المفتوحة أكثر على الآخرين، واليعاقبة سيصبح وسيطهم كتاب «أصوات» المغلق تقريبا على أصحابه.

الجيروند يقفون تحت مظلة التيار الثوري الذي كانت تسميه طوائف اليسار « طنط ثريا»، واليعاقبة يميلون جهة أقصى اليسار ويقرأون كراسات الثورة الدائمة وسيرة تروتسكي النبي المسلح والنبي الأعزل والنبي المنبوذ ويعكفون على بعض تراث السرياليين المصريين ويطبعون ديوانا شعريا لجورج حنين، ويتلقون بعض الأذى من سلطة الوقت مثل حبس أحمد طه ومحمد سليمان قبل مشاركة إسرائيل في معرض الكتاب الدولي بالقاهرة.

استمرت الحمّى، حمّى الجماعتين وحمّى صراعهما، طوال الثمانينات، ثم بدأ فك الارتباط بين أفراد كل جماعة على حدة، مات علي قنديل قبل إصدار «إضاءة»، فانفرد حلمي سالم فور إصدارها بالدور الأكبر، وانفتح على الجميع، كانت موهبته الاجتماعية أبرز مواهبه إلى جوار الشعر، في التسعينات نفدت ريح الجماعتين فعدنا أفرادا، وتباغض بعضنا، وتحابب بعضنا، وأصبحت أنا وحلمي رفيقين دائمين فيما عدا الفترة التي تلت قصيدته «شرفة ليلى مراد»، كنت أراها قصيدة رديئة، وهي كذلك في رأيي حتى الآن، وأن الدفاع عن حرية التعبير لا يعني الدفاع عن قصيدة رديئة، وكان حلمي يرى ضرورة الدفاع حتى عن حرية الرداءة، فشكاني إلى كل المثقفين والشعراء، خاصة الشعراء العرب من أصحابنا، وبكى أمام بعضهم، ومنهم من تأثر وانفعل ولامني.

خاصمني حلمي، إلا أنه قبل عيد ميلاده، ربما قبل الأخير، ربما الأخير، تململ من مرارة الخصام، فقرر إنهاءه، وروى لأصحابه أنه سيدعونا، حسن طلب وأنا، لحضور مولده، لأننا، هكذا قال، مَنْ سنقف في مأتمه لتقبل العزاء فيه، ثم لاحقته الأمراض وداهمته، في مرضه الأخير، حدثني مرات عن أمه زاهية، حدثني مرات عن قريته الراهب، حدثني عن عفيفي مطر، لكنه قبل موته بأيام، عندما كنا وحيدين في عنبره بالمستشفى، هل كانت حنين قريبة منا، سألني: هل ستكتب عني؟ لم أستطع أن أغالطه وأدعي عدم فهمي، قلت له: لا، سألني: لماذا؟ قلت: كي لا أُغضب أمل وحنين، زوجته اللبنانية وابنته، وتذكرت ليس ورنيم ابنتيه الأخريين، فقال: اطمئن، إنهما يحبانك، وبكى، وبكيت معه، وفي خيالي اختلطت دموعنا، فاحتضنته، ليلة موته.

أخبرتني أمل أن مستشفاه الحكومي سمح بخروج جثته آخر الليل دون تصريح دفن ودون شهادة وفاة، مما يعني الرغبة في التكتم على خطأ طبي أدى إلى الوفاة، اكترت أمل سيارة أجرة (تاكسي)، وساعدها الممرضون وأجلسوا جثة حلمي بالكرسي الخلفي كأنه حي، وجلست أمل إلى جواره لتمنعه من السقوط، في صباح اليوم التالي استدعينا طبيب الوحدة الصحية الذي قام بإصدار شهادة الوفاة وتصريح الدفن، أضعفني موت حلمي وأفقدني القدرة على إثارة هذا الأمر، خاصة أن الإثارة لن تعيده حيّا، مات حلمي سالم، مات حلموس، الخواجة لامبو مات.

VI

ضاع مني أن أقترب من صلاح عبدالصبور، كل أصدقائي ذهبوا إليه وعرفوه، لكنني خفت فظلّت صورته التي رسمتها في قلبي صورة أمير متسول في أسطورة بيضاء، يحمل تحت إبطه شعره ومقالاته ومسرحياته وترجماته وخيباته وحزنه، ويجلس على قهوة عبدالله بميدان الجيزة، وينصرف عندما يصبح قريبا من حافة الكلام، كانت المسافة بين شعره والكلام اليومي مسافة غامضة، حتى أنك لا تستطيع إلا أن تداوله بينهما.

على العكس من أحمد عبدالمعطي حجازي الذي أدرك منذ البداية أن الشعر حرفة، من واجباتها أن تمايز بين الاثنين، الكلام في الشعر والكلام اليومي، من واجباتها الجهر بالمعنى، من واجباتها الجهر بالإيقاع والموسيقى، وإذا امتزج الاثنان الإيقاع والكلام اليومي، وغالبا ما يمتزجان، كانت الموسيقى هي المتبوعة والكلام اليومي هو التابع، على العكس من صلاح، كان حجازي يفخر ببراعته العروضية ويفاخر بها، إلى حد أن يشير دائما إلى أخطاء العروض عند صلاح ووافقه في ذلك نقاده، خاصة لويس عوض.

اتفقوا على تمييز غنائية حجازي عن حميمية صلاح، وعمومية حجازي عن خصوصية صلاح، وشفاهية حجازي عن كتابية صلاح، وعلى يقينهم من أنهم رأوا حجازي يقف على شواطئ بحوره ولا يجاوزها، فيما قدما صلاح تنزلقان وتضطربان أحيانا، فينزلق ويضطرب ولا يأبه، ودعموا آراءهم بتكرار القول عن أن فردية صلاح كانت أكثر عمقا، فيما كان لسان حجازي الجامع لألسنتنا هو أبرز ملامحه، حنجرة حجازي جماعية تزعم أنها حنجرة فرد، لذا هي خارجية أكثر، لذا هي مموسقة أكثر، لذا هي ذات ضجيج أحيانا، وحنجرة صلاح حنجرة فرد يتأذى إذا اكتشف أنه سيغني نيابة عن الآخرين.

كان صلاح يهمس، وحجازي ينادي ويصيح، صلاح يصب حزنه في كأس ويضعه أمامه على مائدته ويشربه في هدوء وبطء، وحجازي يقف ويرقص ويدعو الآخرين للرقص معه، وإذا هتف يدعوهم للهتاف، وإذا كذب يدعوهم لتصديقه، صلاح لا يدعو أحدا إلى شيء، ويتجنب الوقوف في المقدمة.

غناء حجازي كان يناسب قصائده عن عبدالناصر وعن الاتحاد الاشتراكي العربي وعن لاعب السيرك الذي هو حجازي نفسه، وكان يناسبني في أول أمري عندما كنت وحيدا، وشعر صلاح كان يشبه نبرة التهكم على السيد ذي الأنف الكبير، لعله عبدالناصر، لعله صلاح نفسه، أدرك صلاح خوف رجال الدين من الكوميديا فعكف على كوميدياه، وأدرك حجازي حب رجال السلطة للتراجيديا، فلم يسخر سوى من صافيناز كاظم والعقاد، وكتب مراثيه التراجيدية المتوجة بمرثية العمر الجميل، وعندما نظر حوله، ورأى الشعراء التالين عليه يقتربون من الوقوف على منصته، لم يستطع أن يقبلهم قبل أن يشير إلى أنسابهم، أحفاد شوقي أبناء حجازي، واكتفى بسلالة من شعراء قدامى اختارهم ليختلف عنهم، وظلت قوميته العربية في فترة، ثم المصرية في فترة تالية، وكلتاهما كانت محدودة الأفق إما بعبدالناصر وميشيل عفلق، وإما بالليبرالية قبل عبدالناصر، ظلت قوميته تعمل كحاجز بينه وبين شعراء عاصروه، وها هو قد أمهله العمر، ليجلس في حدائق شعرية تختلف عن حديقته، لكنه لم يفعل.

عينا حجازي كانتا تنظران إلى الخلود، أما صلاح فلم يمهله العمر ليختبر كتاب تحولاته، عينا صلاح كانتا تريان الموت، كلاهما حبس شعره داخل باترون واحد، باترون صلاح متعدد الطبقات لذلك هو أكثر اتساعا لدرجة أن ذهب بشعره إلى المسرح، وباترون حجازي متعدد درجات الإجادة وإن كان أكثر ضيقا. يبقى أدونيس ويبقى الشعراء الذين بعدي ويبقى الشعراء القدامى، لعلني لن أستطيع الآن أن أوفيهم حقوقهم قبل أن أطمئن إلى لون السماء التي لم تعد زرقاء، فعندما ستكون السماء كذلك، سوف أستطيع أن أتمادى، أن أكتب بعض أسفاري، أن أُشهد المرأة التي تنتظر وقوفي على مسارح هؤلاء جميعا، لتراني كيف سأرقص، وكيف سيكسوني الشيب، وكيف سأخفي أمارات تعبي قبل أن أرى بصعوبة صورة الشعر الذي أعرفه، وهي تتسرب بالتدريج من المرآة، هكذا هكذا.

VII

في بيتنا الأول، كان أبي هو الرئيس الفعلي، والناطق باسم العائلة، وكانت أمي حجر الزاوية، وكنّا، نحن الإخوة الثلاثة، شعب البيت، أختي المتمردة بقسوة سرا، وباستخفاف علنا، وأنا الوديع المتلصص، وأخي المقيم غالبا خارج البيت باستثناء ساعات نومه، كان أبي يزهو برئاسته، ويستعرضها إذا حضر الضيوف، وكانت أمي تخفي حَجَرَها، حجر الزاوية، لأنها الأذكى، إلا إذا تعثر أبي وأفلت منه القول، عندها كانت تنبهه بابتسامة أو رفة جفن، وبنداء ناعم: يا حاج، مع إطالة ألف حاج.

في أول دراستي كنت فرحا بسباق التفوق، كنت الثاني، لكنني فور دخول المدرسة الإعدادية أصبحت مشغولا بالفرجة، وما زلت مشغولا، لذا فإنني أنحاز إلى نفسي وأظن أنني رأيت وسمعت وصمت، أكثر مما رأى أخي، لا أجرؤ أن أقول: وأختي، في بيتنا كانت الحوائط عارية إلا من صورة أبي، إلا أنهم بعد رحلة الحج التي أركبته السفينة لأول مرة، والتي جددت حكاياته وأضافت إليها، علقوا على حائط القبلة سجادة



صلاة تحمل صورة الكعبة، ومنذ تلك اللحظة كانت جدتي إذا خرجت من حجرتها اتخذت البقعة تحت صورة الكعبة مستقرا، فأصبحنا نربط بين الكعبة وجدتي.

وعندما اختنق أبي من ضياع حريته بسبب عمله الرسمي في المدينة، جلس إلى جوار الجدة تحت صورة الكعبة، وتكلما بصوت غير مسموع، بعد شهر أو أكثر قليلا، كان أبي قد خلع ملابسه المدنية، وخلع العمل الحكومي، وعاد إلى عمامته، وإلى أعماله الحرة، وانفجرت ابتسامته وتحولت إلى ضحك أحيانا تعقبه كركرة، وأصبحت ابتسامة أمي، الابتسامة الضيقة دائما، أصبحت أكثر بهاء، وأصبحنا نربط ثانية بين الكعبة وحرية أبي.

وعندما اختنقنا جميعا من بيتنا القديم، جلس أبي وأمي على جانبي الجدة، وتجادل الثلاثة، وطال جدالهم، فعلوا ذلك لعدة أيام، وبعد شهور انتقلنا إلى بيت جديد، وأصبحت أربط بين الجدة والكعبة وحريتنا جميعا، خاصة حريتي، لأنني في بيتنا الجديد تميزتُ بأن أصبح لي غرفة أكوّم فيها كتبي وأستقبل فيها أصدقائي، وأشرع معها في الابتعاد بعالمي جهة اليسار غالبا.

بعض أسراري كانت تفطن إليها أختي لسابق خبرتها بي، وبموضوعات الأسرار، والبعض الآخر كنت أحرص أن أخفيه عنها، فتستدرجني وتنجح، لأنها الأذكى. في تلك الأيام كنت قد بدأت كتابة الشعر، ولم أكن قد تعلمت بعد كيف أحمي شعري من حياتي، وكيف أحمي حياتي من شعري، أيامها صاحبت السيدة القبطية التي تسكن بيتنا، أحسب أنني آذيتها كثيرا، لقلة خبرتي وكثرة حماقاتي. أيامها قرأت نشيد الأنشاد وسفر الجامعة، وبقي في رأسي مثل نغمة دوّارة، صدى صوت الجامعة سليمان بن داود، لكل شيء زمان، ولكل أمر تحت السماوات وقت، للولادة وقت، وللموت وقت، للقتل وقت، وللشفاء وقت، للبكاء وقت، وللضحك وقت، لتفريق الحجارة وقت، ولجمع الحجارة وقت، للحب وقت وللبغضة وقت.

فيما بعد ستفاجئني حكمة محمود درويش الشعرية، الشعراء عاديون ما بين القصيدة والقصيدة، فيما بعد ستفاجئني زوجتي بالحكمة ذاتها، فيما بعد أيضا ستفاجئني حياة نجيب محفوظ، الذي استطاع أن يفصل رواياته وشغفه بالأدب عن حياته اليومية، فيما أنفق يوسف إدريس شمعته كاملة وفي وقت محدود لأنه وحّد الاثنين، فيما بعد ستفاجئني السياسة التي هي علم من علوم ميتافيزيقا السيادة.

في بيتنا الأول، وعلى أحد جدران الصالة الواسعة، وعلى ارتفاع أطول بكثير من قامتي، كان صوت الراديو الأحمر الكبير، المستقر بثبات فوق رف معلق، رف تطوله يد أبي، كان هذا الراديو هو أحد أعداء الأب، وكانت المدرسة الابتدائية عدوه الآخر، كانا ينازعانه، آنذاك كنت شبه طفل، شبه صبي، شبه أبله، شبه حالم، أتلقى دروس الهوية ودروس البحث عن الجذور من حكايات أبي عن أيام العرب وأساطيرهم، حتى أنني كنت أراني كثيرا وكأنني أقيم في البادية، في خيمة أو تحت نخلة أو وراء جبل، وفي صحبة شيخ طويل شعر الرأس طويل شعر اللحية، طويل العكاز، وفوقنا، أنا والشيخ، نجمة أسأله عن اسمها، فيجيبني ببساطة، وأسأله عن موعد المطر، وعن الطريق إلى قلبي، فيمسك يدي ويقول لي: لا تسأل عما يجب أن تكتشفه بنفسك.

كنت كل يوم عن طريق حكايات أبي، أصحب شيخا جديدا لأسأله عن أشياء أخرى، بعض شيوخي كانوا يقودونني حتى تمس قدماي طرف الهاوية، عندها يتركونني كي أهتدي إلى أول طريقي، فأقف وأنا أظن أن الطريق تخرج مني، ولم أتقدم إلى الأمام إلا بعد أن سمعت هسيس الشِّعر، آنذاك لهثت مثل الأغلبية، لهثت خلف المتنبي، وصرفني إلى بشار، الذي صرفني إلى أبي نواس، الذي صرفني إلى أبي تمام، سألت أحد شيوخي، يا سيدنا، مَنْ منهم اشترط لثورته أن تظل داخل النظام الشعري؟ أشاح الشيخ، سألته، يا سيدنا، مَنْ منهم اختار عدم التفكير في تبسيط الشعر حتى ولو كان ذلك سببا يجعل الشعر خبرة عميقة كأنها خبرة معقدة؟ سألته، يا سيدنا، أيهم اكتشف أن علوّ الصوت على الصورة يؤدي إلى انعدام التوازن، أيهم يا شيخ؟ تركني الشيخ فانصرفت أبحث عن أدونيس وأنسي الحاج وسعدي يوسف والمازني، فوجئت بأنهم جميعا لا يجيدون عملا غير طهي اللغة وإنضاجها، فحلمت أن أكون أحدهم.

نصحني المازني أن أتزوج، وبالصدفة جاءت زوجتي من بيت مليء بالكتب، ومن أب رأته أغلب الوقت في غرفة المطالعة والكتابة، فعلِقَت بي، ولمّا علم المازني بشّ وضحك وتذكر زوجته، فيما زوجتي لم تسألني قط عن هؤلاء الذين يحيطونني، رأتهم وسمعت بعض أسمائهم، أنابيس نن وتروتسكي وإسحق دويتشر وجورج حنين وتنيسي ويليامز وألبير كامو وديستويفسكي، كلهم بالعربي، صادفتْ صورهم في أماكن مختلفة من البيت، مرة واحدة سألتني بعينيها وبغير كلام عن سيمون دو بوفوار عندما رأت صورتها عارية تماما، ظهرها لنا وبعض وجهها يطل علينا من المرآة التي أمامها في غرفة الحمام، وقدمها اليسرى مرفوعة ومستندة على شيء ما، بعينيها وبغير كلام طلبت مني أن تراها ثانية، ثم ابتسمت ونظرت إلى وجهي بإشفاق فتململتُ، وتمنيت أن تسألني عن الثورة الدائمة والثورة المغدورة، تمنيت أن تسألني عن شيء نزهد في الكلام عنه، عن أم كلثوم، أو عن الجوائز مثلا، لكنها سألتني عن نفسي، ولمّا انصرفتُ، رأيت المازني، فسألني هو الآخر عن نفسي، ثم فجأة خلع جهاز إطالة ساقه، ومشى أمامي، كان يعرج وكنت أسنده وأعرج مثله، وعند المنحنى تركته وعدوت خلف ظلي.

شاعر من مصر

النص في اصله حوار أجرته مع الشاعر في القاهرة: سارة رمضان

موسى النجع



مقال

تابوهات شكلت هويتي وصنعت مآزقي

سمية عزام

التابوه الإيماني

لعلّ أوّل التابوهات التي واجهتها في مجتمعي التعدّدي، وأعمقها تأثيرا في حياتي، يعود إلى تجربة طفليّة؛ حيث الذاكرة تتلقّى الانطباعات الأولى وتحفرها على صفحتها. عدت يوما من مدرسة «راهبات المحبّة»، وكنت في السّنة التمهيديّة، ما قبل المرحلة الأساسيّة، أحمل بيدي كتابا يضجّ بالحياة، حياة يسوع المسيح، بعالمه المتشكّل ألوانا وحبّا للأطفال والحيوانات. أقلّب الصّور طوال المسافة في الحافلة التي تقلّني إلى البيت، وأخال نفسي حملا في حضن ذلك الرّاعي الوسيم. حالما وصلت إلى البيت، وقبل التحيّة والقبلة على خدّ أمّي، أريتها الكتاب. كنت أزقزق كطائر وجد الشجرة الوحيدة في القفر، صارخة «انظري ماذا وزّعت علينا الرّاهبة الأخت (ma soeur)». تناولت الكتيّب مني، وسرعان ما امتقع لونها هامسةً «يا ذلّي! بدهن (يريدون) يعملولي البنت مسيحيّة»، وأردفت «غدا، ترجعين الكتاب إلى الراهبة، وتقولين لها: ماما لم تسمح لي بالاحتفاظ به». وأبقته في حوزتها.

لا أجد سبيلا إلى وصف حالتي، وكيف انقلبت من عصفور يزقزق إلى طائر مذبوح يفرّ من جهة إلى أخرى ويضيع في الاتجاهات. لم أفهم لم رفضها؟ ماما تحبّ الرّاهبات. حاولت إقناعها بجمال الصّور، وبأنّ المسيح يعلّمنا محبة بعضنا بعضا، ومحبّة الحيوانات. «هو لطيف جدّا!» لم أكن أفهم لم ترفض هذا اللطف كلّه؟ إلّا أنّني استيقظت في اليوم التّالي على تنهيدات عميقة وآثار نشيج على عالم انتزع مني.

كان ذلك قبيل الحرب الأهلية. والمفارقات السّاخرة، أنّ في قريتي ارتكبت مجزرة بحقّ بعض الأهالي المسيحيين، واتّهم جدّي بأنّه يخفي عائلات هاربة في قبو منزله، وفُتّش القبو. واتّهم أبي بأنّه يخفي أحد الفارين. لن أنسى صراخ أمّي في وجه المسلّحين الذين ألمحوا إلى تفتيش بيتنا. وفي الواقع كنّا مراقبين. بعد عدّة سنوات، يعود أحد الناجين لينتقم من المقيمين في قريتي، وكانت عائلته قد قضت في المجزرة. عمّي، ابن جدّي المغضوب عليه، كان إحدى ضحاياه!

التابوه الطبقي

اكتشفت أولى دلالات التمييز الطبقي في صغري على يد إحدى المدرّسات في «مدرسة الرّاهبات»، حين طلبت إلينا ألا نتحدّث مع تلاميذ المدرسة الرسميّة المجاورة لمدرستنا، بحجّة أنّهم «غير مهذّبين».

ما هي إلا أيّام معدودة تمرّ على هذا الطلب - الحكم، حتى ألتقي مصادفةً، بتلميذة تنتمي إلى تلك المدرسة في الزاروب المؤدّي إلى كلا المدرستين. لا فارق في السنّ بيننا. كانت تعود أدراجها، لسبب ما يخصّها. ابتسمت لي من بعيد، فكان من البديهي أن أستجيب بابتسامة مماثلة. لكنّني سرعان ما تراجعت، وعبست، خافضةً نظري حالما تذكّرت «البيان رقم 1» لمدرّستي. غير أنّني لم أقو على الاستمرار في خفض نظري، عدت لأنظر في عينيها لدى اقترابها. ما أذكره أنّ سماتها كانت تنبض بالحبّ والفرح والرّقّة. بادرتُ إلى إلقاء التحيّة، فرددت بالمثل. وسرنا في طريقينا، لكنّ الخشية من أن أكون قد اقترفت ذنبا ما بردّ التحيّة عليها رافقتني طوال دربي.

هذه الفتاة هي اليوم أعزّ صديقاتي وأرفعهنّ ذوقا وتهذيبا.

لم يكن ثمّة فارق اجتماعي بيننا سوى أنني، لسوء حظي أو لحسنه، أدرس في مدرسة خاصّة وهي تنتمي إلى مدرسة رسميّة. تابعت علومي في مدرسة رسميّة واستكملتها في الجامعة اللبنانيّة «الوطنيّة»، ولم أكتسب بطبيعة الحال مبادئ التّهذيب من تلك المدرّسة.

التابوه العقديّ

بُعيد انتهاء الحرب الأهلية اللبنانية، تطوّعت للمشاركة في مخيّم عمل شبابي، يضمّ شبّانا وشابّات من مختلف المناطق اللبنانية. و«المناطق» المتعدّدة تعني انتماءات مذهبيّة وسياسيّة مختلفة. ما علق في ذاكرتي من ذلك المخيّم قصّة بداياتي مع التّدخين.

ذات يوم، مرّ المدرّب أمام مجموعتنا، فرآني أمسك بسيجارة، كان قد عرضها عليّ أحد الأصدقاء. نظر إليّ، وابتسم رافعا حاجبيه، وقال «لا تكتسبي عادات سيّئة»، ومن ثمّ تابع طريقه. في اليوم التالي، وقد راقتني «السيجارة»، حاولت جاهدة إخفاءها عن ناظريه، غير أنّه أفهمني بإشارة لمّاحة أنّه رآني؛ وأكمل طريقه إلى أن سنحت له الفرصة ليتحدّث إليّ على انفراد. نسيت الكثير من الوجوه، والأنشطة، ونسيت وجه من قدّم لي السيجارة، لكنّ عبارة المدرّب، وما فاضت به من محبّة، ليس بالهيّن محوها: «حين تكونين واثقة من سلوكك، لا تقومي به في الخفاء، لا خوفا ولا خجلا؛ فهذا خيارك. لكن كلّما



الياس ايزولي

حملت السيجارة تذكّري هذا الموقف». ذهب كالطيف، وبكيت في صمت... المفارقة أنّني، بعد عدّة سنوات، أعرّج مع إحدى زميلاتي على متجر صغير وأطلب «علبة دخان». لم أتوقّع سؤالها: هل أنت شيوعيّة؟ من المفاجأة سكت. فأردفت بسؤال ثان: أو قوميّة؟ لم أكن أدري أنّ الشيوعيّة تهمة اجتماعيّة في حينها، والقوميّة تعني خروجا على حصن الطائفة. منذ ذلك الحين، توالت المساءلات، وراقتني لعبة الأسئلة.

تابوه الهويّة الأنثويّة

لم تخرج تربيتي على القاعدة التربوية المحافظة بتابوه تواجهه الفتاة الشرقيّة مفاده أن «لا تلعبي مع الصبيان» و«انتبهي لوضعيّة جلوسك وتحرّكك حين تلبسين التنورة أو الفستان». غير أنّ هذه الصّرامة ولّدت في نفسي كراهية للفستان والتّنورة، لأنّي كنت أهوى ألعاب التحدي والمنافسة مع الأولاد لا البنات، وأصف صديقاتي الفتيات بالضعف والجبن. ترسّب هذا الموقف في لاوعيي، وتسرّب إلى مظهري الرّافض للأنثويّة. ولم أستطع التحرّر منه إلاّ منذ بضع سنوات خلت. فحين كنت يافعة اخترت تسريحة شبابيّة لشعري شديد القصر، وثيابا أرتديها لا تمتّ للفتاة بصلة. قد تذهب بعض الأفكار إلى مقاصد أخرى، تصفني بالمثليّة، لكن ليس هذا من طبيعتي ولا علاقة لمشاعري بذلك. مع الزّمن، وتوالي الاحتلالات والوصايات على لبنان، تعاظمت كراهيتي لهويّتي الأنثويّة. وأذكر حالة الرّعب التي كانت تعيشها أختي الصغيرة، ولم تكن قد تجاوزت سنّ الخامسة، حين اجتاحت القوّات الصهيونيّة الجبل اللبناني. الخوف كان يوقظها ليلا محتجّة لدى أمّي بقولها «شامّة ريحة إسرائيلي». باتت ترافقها الرّائحة المقلقة ليل نهار وأنّى اتجهت... إن تبدّلت الأسماء مع الزّمن في بلدي، يبقى الخوف الطفلي واحدا؛ رائحته لا تتبدّل داخل أنفها، ولا في أنفي. فللعنف رائحة، رائحة الرّعب الكبير من فكرة الخطف والاغتصاب.

كاتبة من لبنان



الذين قتلتُهم حتى الآن

رامي العاشق

أعترف.. قتلتهم جميعا.. كلّ واحد بطريقة.. والدي أوّلُهم، أدخلتُهُ غرفة مظلمة كي لا أرى ملامحه، وخلعتُ عن وجهه نظّارته كي لا تجرح يدي، ربطتهُ على الأرض وفتحت ساقيه، وبدأت أنهال على خصيتيه ضربا بيديّ وبقدميّ وبِعصا غليظةٍ حتّى قتلتُه، قتلتُه أكثر من مرّة، ثمّ كرّرتُ العمليّة في كلّ مرّة كان يضربني فيها بعنفٍ ويقول «يا كلب أنا شخّيتَك شْخاخ! بيطلعلك تجادلني؟».

ولن أُنكِر.. لم أشعر بالندم، قتلتُهُ وأنا أرتجف، ثم ارتحتُ تماما، أيضا صديقي قاسم فقد مارس الجنس مع كلّ الفتيات اللواتي أعجبنَني في الصف العاشر، وكنتُ خجولا لا أجرؤ حتّى على التحدّث إليهنّ، طلبتُ منهُ أن يأخذني بسيّارة والده الفارهة إلى أعلى نقطة في جبل قاسيون، وشربَ وهو يحدّثني عن نفسه معهنّ، وعن بطولاته الجنسيّة رغم ضعفه الجنسيّ الذي يجعلهنّ غير سعيدات، وثملَ تماما وهو يتباهى بصورهنّ على هاتفه المحمول الثمين الذي لا نحلم به نحن الفقراء، ثمّ وقفَ على الحافّة وضحك بخبث وضجيج فوق المدينة، فأخرستُ ضحكته ودفعتُه، فتدحرج من الجبل ومات.. ثم هبطتُ الجبل ركضا!

بعدها بعام، قبض عليّ أ. هاني مدرّس مادة التاريخ وأنا أشتمه من تحت المقعد لأُثيرَ الشغب، فسحبني من عنقي إلى أوّل الصفّ، أمسكتُه من عنقه لكيلا تنكسر هالة «زعيم الشغب» التي صنعتها لنفسي، لم أُرِد أن أضربه، لكنّه عندما شتم أمّي، لم أعد أرى شيئا أمامي سوى الدم، هشّمتُ وجهه بيديّ، ثم طرحته أرضا، وبدأتُ أركلُ رأسه، ثمّ رفعته وبدأت أضرب رأسه بشبك الحديد الذي يسيّج ممرّ الطابق الثالث، ثم سقط ووجهه غارق بالدم ومخطّط على شكل مربّعات الشبك!

بعد شهر، تفاجأتُ أنّه لم يمت حينها، فذهبتُ للاعتذار منه ليسقط حقّه وكي لا أذهب إلى السجن، ثم قتلته لاحقا.

عنصر الأمن الذي اعتقلني وضربني وبصقَ عليّ في صندوق سيارة الاعتقال، أدخلتُ بندقيّته في مؤخرته، وأنا أسأله بكامل نذالتي «ما بدكن حريّة ما هيك؟.. هي مشان شو؟ هي مشان تقول طز بالحريّة».

مدير دار النشر، وعشيقته التي أقنعتْه ألّا ينشر ديواني بعد أن وافقت عليه اللجنة، فاعتذر عن نشره، انتظرتهما ليلا، وراقبتُ دخولهما للمكتب حيث كانا يلتقيانِ عادة، انتظرت قليلا بعد أن انطفأت كلّ الأضواء، ودخلت عليهما، أطلقت الرصاص من مسدّس بكاتم صوت، وتركتهما مقتولين عاريين بفضيحة.

إحدى المعتوهات التي تسمّي نفسها شاعرة، ثم تتقيّأ علينا كلاما ساذجا لا علاقة له بأنواع الكتابة الإبداعيّة إلّا إذا أدخلنا كتابة التقارير الأمنية فيها، حاولت ألّا أجرح شعورها، وتحدّثت معها بشكل خاص عن الأخطاء اللغوية والإملائية وكسر الوزن والتناص/السرقة والمباشَرة التي في نصّها، فثارت كأنّ أحدا ما قد بال على فستان عرسها، وشنّت الحملات ضدّي واتهمتني بأنني عدوّ النجاح، ذكوريٌّ لا أريد لامرأة أن تصبح مشهورة! هذه المعتوهة، جعلتها تتنفّس تحت الماء الذي سرقت جملته، ثمّ وضعتها في مكتبة للكتب السخيفة، وأحرقتها وإياهم!

بعد كلّ عمليّة قتل أقوم بها، كنت أشعر بألم كبير في فكّي، فقد اكتشفتُ أنّني حين أقتل أكزّ على أسناني، أضراسي تحديدا، وأفتح عينيّ كثيرا حتّى لا تمرّ لحظة دون أن أراها، أراقب ملامحهم، كيف تكون آخرُ نظرةٍ للإنسان، آخر صوتٍ يطلقه، آخر نفَس، وآخرَ خليّة حيّة في جسده تصاب بالشلل، أعترف بجبني وخوفي، أتجنّب الشجارات أمام الناس، لذلك أقتلهم وحيدا دون أحد، ثمّ إذا رآني أحدٌ ما، أقتله، البطولة بالنسبة لي هي انتصارٌ فرديّ مطلق، يبدأ بالخوف، وينتهي بانتهائه، الخوفُ يخلق البطولة، ليسَ بطلا من لا يخاف، هو مجرّد وحش لا أكثر، والوحوش لا تستمتع بوحشيّتها عادة!

قتلتُهم جميعا، أخي الصغير المدّلل أكثر منّي، زوجة أبي حين شتمت أخي الصغير، زوج أمّي حين ضربها، أمّي حين تركتنا صغارا، ابن عمّتي المخبر، عمّي المثقّف، جارنا المزعج، أطفال الجيران الذين يلعبون في الحارة، والد صديقة قديمة كان يضربها، صديقي الذي خانني مع عشيقة سابقة، حلّاق الحارة الذي شوّه قَصّة شعري، ابن جارتنا الصغير الذي حوّلها من أنثى يانعة إلى أمّ، الشبّيحة الذين حطّموا سيّارتي، سائق الباص، المهرّب من تركيا إلى اليونان، الشرطيّ الألماني الذي قال «أتمنّى لك يوما سعيدا» بعد أن جعلني أدفع غرامة ماليّة، وآخرون لا أذكرهم، قتلتُهم بعنف غير مسبوق بعينينِ مغمضتين كنتُ أظنّهما مفتوحتين، ثم فتحتهما وأكملت.

كلّ هؤلاء الذين قتلتُهم بأحلامي مازالوا أحياء، يهجمون على ذاكرتي كجيش واحد، يضحكون ويرقصون وينظرون إليّ بشماتة، لم يختفوا، ولا حلّ لإنهاء وجودهم على ما يبدو إلّا في قتل ذاكرتي!

كثيرون فعلوا مثلي، كثيرون قتَلوا، كلّكم قتَلتم في أحلامكم، إلّا أنكم لم تعترفوا بعد!

شاعر وكاتب صحافي سوري فلسطيني

علاء شرابي



ألواح النصوص الأولى

(سيرة أثر)

لولوة المنصوري

I

البيت كله لأخشابه، وصوت البيت كله له، يستند البيت على يديه، ولأجل فكرته يصير البيت ميناءً للفكرة أو غابةً من الضيوف، وكل ماله حضور وحياة ورائحة وادخار يقف احتراماً لخلوته مع الخشب، وليس في بال الخلوة غير الطريق إلى فكرته.

لا أهدأ.. سأظل أذكر ذلك النجار..

لا ترتاح عيني إلا بتذكّر عيدان أصابعه الدقيقة، خزانات عطر من خشب وماء بين ثنايا الأصابع، أمزجة رطوبة وعرق متداخل، رائحة لوح مركب خشبي يمتزج بملح البحر، ويعجبني أن أكون كأعياد الماء داخل أنسجته حين يعطش أو ينادي في البيت بالغوث، صارم في ارتوائه، يتغير مزاجه كل لحظة مع كل همسة ذهنية للخشب، ينتبه السؤال في عيني ويكتمل إذا ما نشر الخشب إلى نصفين في خط مستقيم، يدهشني الخط المستقيم، وتفزعني حركة ذلك المنشار الذي ينبري بحماس شديد لفصل الأضلاع كي يغدو كل ضلع ذي مسارٍ مستقلٍّ بذاته وقادرٍ على التكيف من جديد ضمن اتحاد آخر.
أتساءل بحيرة: ماذا لو سرتُ في خط مستقيم.. هكذا أبداً، أين سأصل؟
يهدأ المنشار اللامع في يده، وفي عينيه ترتعش دمعة حب قديم: (سترين أولاً مواسم الحصاد والحطب، وسترين الحقول المصفرّة في الشمس.. لكن لا تسيري خلفنا دائماً).
أمي هي، أمي، تسحب الخيط من عين الإبرة وقد صار الخط المستقيم الواحد خيطين متطابقين، ولهما بداية واحدة تشبه نهايتهما، ثم يدمغ كلاهما، يلتحمان بانسيابية، في خط مستقيم داخل نسيج حميم.
تتابع بابتسامة داخلية: (الزواج قادر على فعل ذلك أيضاً، شرط ألا يقع الغدر على الخط المستقيم).

II

حين همّت أسناني اللبنية بالسقوط، دفع النجّار كل ما في جيبه إلى المراكبي، فاندفع القارب الصغير بنا نحو الضفة الأخرى من الخور، طلب من الصائغ أن يحفر أيقونة لقلادة تليق بأمي، وكعادته يشترى من سوق العبرة إزاراً ورداءً جديداً يليقان باحتفالية (المولد) التي ما فتئ يحتفل بها بيتنا كل عيد نبوي جديد، حينها سجّلتْ ذاكرتي وجه قمر الثاني عشر من ربيع الأول المعكوس على خور العبْرة، فأدركت أخيراً ما تعنيه كلمة (عَبْرة).
يأتي صوت الملا الشجي من بعيد: (محمد سيد الكونين والثقلين).
يهبط أبي مع الأجساد المرصوصة إلى الأرض، وفق حركة انسيابية تشبه موج البحر، ويتوحد النشيد مع ضرب الدفوف.
كان بيتنا في الثمانينات أشبه بموجة البحر في عيد المولد، موجة داخل بحر الله، ذرة دوّارة تقفز وتسبح في الشعاع، كان بيتنا اختصاراً لجنّة وضّاءة بعيدة، وما كانت الموجة تعبأ بالخط المستقيم الراكد لذلك الظلام الدامس الذي عمّ البيوت الساكنة، وارتكنت إليه أفئدة الواهمين بالإصلاح.

III

تجنبتُ لسنوات مسافة البوح الفاصلة بين عين النساء وعيني، كي لا تنبتَ تحت قدمي هواجس ومخاوف من سنوات الخرس القادم.. لي خارطتي وحدودي.
حتى وأنا في غمرة تطوافي السرّي بين شعاب البلدة وممرات البحر والمزارع، أشعر بأن سقف الأرض سيسقط على البلدة بوخز النميمة يوماً ما، بدأت كل الأبواب والجدران توصد بالصمت والأسرار والمحظورات والرِّضا بالقدر، بذريعة التديّن.
النجار معتكف في ورشته الصغيرة، وفي الخارج تسقط القرى في حالة تنويم جماعي، ويكبر سياج المرأة بالموروث والمواقف الفقهية، تنمّطت النساء إلى نسخ متماثلة، وتحول الرجال إلى عقول إسمنتية، ذات واحدة منقادة نحو العمى، وُئِدتْ آمال الصديقات، ما عدن يمارسن


وليد نظمي

حقهن الطبيعي في الحلم والعبور نحو الدهشة والسؤال، رُسِم لهن خط مستقيم واحد لا يحدن عنه، شرط ألاّ يقع الغدر على الخط المستقيم، أن يخرجن من السراب إلى المجهول، من ستار إلى وِزر، وبالرجل تستتر المرأة، فمن ضلعه الرمزي المُسيّس خرجت، وإليه تعود، مصفّدة بأغلال الوهم، تحشو رأسها بأدبيات الجماعات الإسلامية المنتشرة في كتيبات دينية بين الطالبات في المدارس وغرف انتظار المرضى في المستشفيات وحتى في محافل الأعراس والزفاف.
برغم الظلام، بقي باب بيت النجّار مشرّعاً في وجه الشمس والناس، الناس الذين بدأوا بالانغلاق داخل ظلامهم شيئاً فشيئاً، يترسبون في وهم الإصلاح المزعوم والصحوة الميتة، بينما يد النّجّار تشق العبور في الخشب، لا يعبأ بالحكّة والركام والصحوة والفوضى وكل ما هو خارج معبده، صمم

لنفسه مكتبته الخاصة -بعد أن نحت لنا طاولات الدراسة والأدراج، وأرفف الزينة وبراويز المرايا وطاولة الخياطة لأمي- في بيتنا الكائن بمنطقة جلفار برأس الخيمة، مكتبة من خشب الهند الأصيل يكسوها زخرف الماضي وفن الحاضر، لها رائحة شباب أبي وحكمة صبر أصابعه.

IV

تمرّ السنوات كالريح، وتغلي الحياة بالغلاء المعيشي، لم يكن مال النجّار كافياً لإعاشة أطفاله، وما عاد الناس يشغفون بالشراء من الصنعة المحلية، وما عادت ورشة النجار تشغل فضاء البيت، لقد ترك أخشابه ولحق الجنود، تداخلت الحياة العسكرية في دمه وعَرَقه، بات يرتقي في الرتب ويعتلي منصات القيادة، هكذا فجأة صار بيتنا بلا دهشة.

كبرتُ وكبر أخوتي السبعة، بعد سنوات سينصرف أربعة منهم للسكن في العاصمة، وحيداً سيكبر بيتنا على الشارع العام، ورأيتُ أبي يكبر عن ذلك النجّار الصامت بكثير، أتعلم منه النظام والجموح والخطة والتدبير، إلا القرار، لم يكن عمر تجربتي كافياً لأتعلم القرار، لم أصل إلى ذلك العمر، وأتصوّر أن كل قرار هو عمر بحاله.

V

أتت الحرب، حرب الخليج الثانية، سمعنا رحاها تطحن البحر من بعيد، حمل النجّار حقيبته العسكرية وغاب في مكتب الطوارئ.

ومنذ ذلك الحين وأمي تغلق باب البيت، في وجه الشمس والناس والحرب ونساء الإشاعات.

بعد خمسة عشر عاماً ستأتي حرب أخرى، أغلق فيها باب بيتي أيضا، في وجه القادمين بأخبارها وفي وجه غواية الضوء، وأعيش وحدتي الخاصة داخل معبد الكتابة.

VI

كبرتُ.. أصغر من مرتبة امرأة، وأكبر من طفلة بقليل. لم تطمئن أمي إلا حين انحشر بنصري اليماني بالمستدير الذهبي المقدّس، واستراحت حين انزوت أصابعي كلها في حجري على استحياء.

سأفتقد مع مرور الزمن حراك خمسة ملايين خلية في جسدي، ثلاثة ملايين منها ممسوخ لفقدان فهم تكوّمي داخل فصول الصمت، وتجلط فهم الآخرين لصمتي وعدم إحساسهم بخيبتي الجسدية.

البقية مليونا خلية متحولة إلى قش لكيان مضطرب مزلزل مبعثر ومشتت لفكر لا ينمو خارج حيزه.

وسأعاند بصمتي، أتكوّم داخل مداري، وأكبر خارج الأرض.

VII

الطيور التي تولد في القفص تعتقد أن الطيران جريمة.

كنت معية اثني عشر طيراً داخل قفص واحد، رحنا فجأة نفكّر بحفر أرضية القفص، حتى تفجّر مع الأيام بئر الأدب، وخرج ماء الشعر والسرد واللغة، ثم جاء يوم انكسر فيه القفل أخيرا، وحان موعد التحليق والبوح والقطاف، طار بعضنا بأسماء مستعارة وبدت فكرة التحليق مرعبة في البداية. ورغم تدرّج انحسار أفكار الجماعات المتشددة مع بداية الألفية الجديدة، فضلت الكثيرات العودة إلى القفص، الانكفاء على الظلام، ونسيان الأجنحة، الاكتفاء بكتمان الكتابة، ثم سرعان ما بدأ الغياب يلاشي مصير الكاتبات اللاتي اخترن التحليق، يسحبهن الماضي إلى زاويته اليائسة، غياب غامض نحو مصير مجهول.

***

ولدنا ما بين عتبتين، ما بين جيلين، ولدنا في السبعينات بمتلازمة الجيل الأوسط الذي وعى على ضوء النهضة والاتحاد والعمران، لكنه في المقابل ودون أن يشعر نشأ على قمع الفكر والسؤال.

وحين فتحنا أعيننا على الوسط الثقافي في أواخر التسعينات، لم نجد إلا فجوة تتسع، وُلِدت معنا عقدة الكاتب الأوسط، الذي يفتش عن منبت وانتماء ويصارع ليحظى بالاهتمام والتكيّف والتعاطف والبقاء على قيد الكتابة، في ظل غياب المنبع والجذور والكثير من الأسماء التي أشعلت روح الثقافة ومهّدت الدرب في السبعينات.

وفي المحصلة حين أتينا، بحثنا عن ذلك الدرب المهد بالنور، فلم نجد غير جسر مفقود وجزر معزولة بإبداعها الفردي، وأرضية متصدعة وظلام إصلاحي يوهمنا بالنور، وكان الدرب على الأغلب مشغول بصراع التيارات الفكرية والفنية والخصومة وكل يتعصّب لمدرسته ونخبته.

لم نولد في الساحة الثقافية بترف، في البدء لم يكن الدرب مخملياً كما يعتقد البعض، لم يكن هنالك درب ممهد أصلا، وإنما وُلدنا من راسب الخوف الاجتماعي والمعاناة، نحن من جيل ظُلِم فكريا واجتماعياً، وحين نتجالس اليوم لنتأمل الأمس ونعقد مفارقات نجد بأن الكثير من الفرص الفكرية والعملية قد تسربت منا وسُلِبت وقننت لأجل أفكار التديّن والمحرمات.

ولا زال إعلام اليوم يقحمنا في مأزق السؤال رغم أنه كان الوثيقة والشاهد على تتبع مجريات الأحداث: ما سبب اتساع الفجوة الثقافية ما بين الأجيال؟

يتكرر اللوم عبر السؤال المنمذج دونما استقراء حقيقي للنسق الفكري التكويني للأجيال ودونما جهد في البحث عن النشأة الذهنية والعلائق التي ربطت التأسيس الثقافي لكتّاب الجيل الجديد.

والمؤلم حين يتساءل المؤسس القدير عن افتقار جيلنا، الجيل الأوسط، جيل (الفجوة) للجرأة الفكرية، وأحجامنا عن الخوض في مسائل فكرية بحثية جريئة تشاكس الوجود والمعطى الفلسفي وتقتحم الأسئلة الكبرى وتناقش في متاهات الغيب وحول الله والخلق الأول والأبدية!

محض الإجابة المحزنة: لقد وجدنا المدرسة فارغة من معلميها.

كان إبداعهم الحر الأصيل منكفئاً على عزلته واشتغاله الفردي، بل كاد أن يكون نرجسياً، فحين انشغل معلمينا بالتخلي والاعتكاف والانتعاش داخل معبدهم الخاص، انتعش معلمو الظلام واشتغلوا على التلقين، وسيّجوا الساحة الثقافية بالحواجز الفكرية والبُنى القمعية، وها نحن جيل يعيش الصراع القديم، نعوم ما بين الأفكار الضحلة المترسبة المقنّنة، وما بين الفكر التنويري الحر العفوي القادم الآن على وجه الإمارات بصورته التفاؤلية المشعّة.

إننا نحاول الاستشفاء من تلك الرواسب، فامنحونا وقتاً للشفاء، انكسر القفل أخيراً وانفتح الطريق للفكر، لكن المدرسة لا زالت فارغة من مبدعيها الأوائل، رغم التزام حضورنا وتنوع أنشطتنا، ورغم الدعوات والنداءات المرسلة للمبدع المؤسس، إلا أنه لا زال يفضّل الانكفاء على عزلته والاكتفاء بانتقاد المشهد من بعيد، وقد يتهم بعضهم المشهد بالضحالة والنكوص ولمعان الأضواء المزيفة.

أُفكّر... من هو المفكّر الظلامي في عصرنا هذا؟

وإلى متى يظل كل منا يلقي اللوم على الآخر؟

أعرف أن لا وقت للملام بعد أن عثرتُ على نتيجتي الخاصة في درس العمل الفردي، لقد علمني غيابهم ذلك الدرس، تلقائياً وجدتني أعيد تجربة الانكفاء على طاقة صمتي، وأسير إلى معتكفي ووحدتي لأراكم تجربتي، ولأني من جيل الفجوة والوسط، سأكون بين ثنائية خياريّ: الوحدة التامة والذوبان الكامل، تلك هي معادلة توسط المسافة الثقافية.

وبذلك.. لن أنتظر ضوءًا كاذبا أو بيئة وهمية تصلني منها عدوى الإبداع. وأتمنى ألا تحذو الأجيال من بعدي طريق التفرّد كما فعلتُ أنا وأسلافي، بل إني أرى جيلا يتكتّف، يتكاتف، يعبر اليأس بقوة، ينهض بفكره، ويتبنّى مواسم النور الجديد.

VIII

مع القراءة والموسيقى والنبش في أفلاك الحجر والماء والكتب سأستعيد كل ينابيعي وخلاياي المفقودة، بل ستضاف عليها خلايا جديدة تتضاعف في لحظات التمجيد والتسبيح والشكر. شرود عميق غامض، توحد آمن في الصمت، وتدثر حميم مع القلب.

لكن السؤال القديم لا يهدأ بداخلي: ماذا لو سرتُ في خط مستقيم، أبدا؟

***

الأنهار الخالدة في الأرض تسير متعرجة، تقطع آلاف الأميال في سيرها الالتوائي، لا خطّ مستقيم لها، تسير ملتوية، لتحفر الأرض، وتنحت الصخر، وتكسب طاقة تدفقها بانحناءات مسيرها، تنمو الأنهار بصورة متعرجة، لو قدّر لها النمو مستقيمة، لما كان لها طموح الانسكاب الأخير في البحر العميق، ولاستحال النهر مستنقعا.

أريد أن أنمو كالنهر.

الأنهار الأولى، أنهار الأبدية، البعيدة في الصحاري، الأنهار الأولى التي أشرفت عليها المرتفعات الأزلية، كوادي النيل العظيم الذي يشق الأرض السوداء، لم يصر إلى ما آل إليه هذا النهر من المكانة المقدسة والبيئة المنيعة في العصر الحجري الأخير لولا عزلته عن الرياح القطبية وزمهرير البرد الذي قاست منه أنهار شمال البحر المتوسط.

الجفاف الصحراوي المحيط بالنيل هيأ لنشوء معمل تجارب اجتماعي لا مثيل له، ومهد أمام النزوح البشري الأول في رحلة البحث عن مأمن، حتى فاضت الضفاف عن أول أمة زراعية في التاريخ على أرض النيل.

في عزلة الأنهار قوّة، وتستنبت الأرض نفسها من رحم الجفاف.

ثمة نهر هناك، سأتعلم منه أن أتصرف وفق ما تقتضيه اللحظة، أن أكون كالمرآة، أعكس من يقف أمامي طالما هو واقف يتأمل ويراقب ويفتتن بنفسه، وبمجرد أن يبتعد، لن يكون له انعكاس عليّ، ولن أكترث بابتعاده، وإنما سأنشغل بانعكاس لحظة أخرى، انعكاس كل من يمر أمامي متأملاً مشتاقاً لنفسه، حتى وإن أتى زمان لن يمر فيه أحد، سأنشغل بانعكاس الفراغ.

IX

كعادة العيش في بيوت العالم، كان لابد للعالم من باب، بداية لحكاية، لا شيء يضاهي غواية البدايات، ورنة التكوين، كان لا بد من طريق في النظام الصامت، نذهب فيه للضوء مغامرين، لا نعبأ بما يدور خلف الجدران والألم والفوضى، لا نكترث بزحام النهايات.

وكمن يدسّ نفسه في الكثيب الرملي العالي، لا شيء غير مدّ من الرمل والصمت، دسّ النهر روحه بداخلي، بحذر، من ينابيع مجهولة، كعقيدة مهداة من العدم، ومهددة بالعدم. أخبرني النهر مرة أن أصبر على القضبان الحريرية، فالعيش في الزوايا أهم من الأبواب المفتوحة، حين نعيش في الزوايا، تكون النجوم أقرب إلى أعيننا، لذا صار بابي على حافة الفرح، كتمان الفرح، إنها المرحلة العالية في القلق والتوتر والرجاء.

للمرة الأولى أخرج من الليل منتصرة، واخترتُ النهار بعد أن عاش النهر في قلبي، مع النهار أكتشف أن كل الأشياء مختلفة بدرجات حجمها وشكلها وألوانها، بينما الليل يوهمني بأننا جميعاً متشابهون وأن في النهاية ليس هنالك غير خط ضوء واحد.

لم يحن أواني بعد لأنعطف وأختار طريقي، وفي شعوري الداخلي كنت أصر على اسمي واسم أبي وحقيقتي ووجودي وتاريخ بيتنا، كنت بدءاً أخاف الجسور والعبور والتجذّر خارج نطاقي.

***

للمرة الأولى أخرج من صحرائي بسلام.. فرحتُ بالنجاة، لكنه فرح ذو غطاء جديد، فكيف لا أقلق أو أخاف من أفراحي!

ما إن نلتُ ضوءً تلو آخر، حتى فاجأني النهر برحيله من قلبي.

هل غدرتُ به؟
وكنت لسنوات أعيش داخل ظني الجميل، أملي المفرد، لعل النجار يكترث بنجمتي، ينتبه لطريقي الذي ما عدتُ أسير فيه بخط مستقيم خلف أحد. لعله يخرج من غار صمته، ويمد ذراعه مجددا، وتقول ذراعه: لا تسيري خلفنا دائما.
ولأن النهر في قلبي، قد علمني الصبر والتريث قبل انكبابي على الضوء، بقيت لسنوات أنتظر انتباهه، أنتظر تلك الذراع، ذراع أبي.. شرفة الأمل.
ومثل صلاة لم أخشع بها، مثل دين لم يمنحني سلاماً كانت الأضواء والجوائز بالنسبة لي. وكنتُ كمثل ذلك النهر الأخضر الذي عبر الصحراء، وحيدا وصغيرا وممتدا في الفراغ العظيم.

X

في عمل مفتوح داخل إجازة لا نهائية، أعمل في الكتابة والهواء وتجربة الإصغاء، ذلك الإصغاء وتلك الوحدة التي تعلمتُ بداخلها وضع مسافة آمنة بيني وبين العالم، وعبر مسافة الإصغاء تلك أخلق المسالمة والمهادنة مع كل شيء، هناك فرق كبير بين أن تبقى وحيداً متحداً وبين أن تنعزل وتتخلّى، العزلة قاسية، وتعني الفقر والتسول، وأنك تفتقد الآخر، بينما البقاء متحداً في وحدتك يعني أنك قادر على احتواء الحب ورؤية الجمال من موقعك، وأن لا حاجة للآخر، فأنت بشري مُتلطِف مهادن منسجم داخل جزء في الوجود، تبادل الحنان مع الكون وأنت في معتكفك الخاص، أو في موقع أثري قديم وبعيد، تنقطع لتتصل، تبتعد لتكون أكثر قرباً من الحياة وأكثر استقراءً للمسيرة البشرية، تشارك الوجود بطريقة المسافات الآمنة والمهادنة، وهناك فرق بين المهادن والمُداهن، إن اتباع تلك الوصفة المعيشية المهادنة في الاتحاد الكوني والتأمل والامتلاء والتلطف كفيلة بخلق أمانك النفسي وحمايتك من مشاعر الإقصاء والتهميش، حين تأتي أزمنة الانشطار والأقنعة والمداهنة والنفي، الحياة ليست جنرالاً كما يعتقد البعض، وليست حرباً على المقاعد. لن يجتثك أحد من مكانك، ففي الكون وفرة لا تنقص مهما أُخذ منها، تلك الوفرة في خزنة روحك أيضا، وبكل بساطة لأنك لا تكترث بالمركز والحروب، فأنت سر متحد بسر، وتشعر بأنك الفضاء والمدى، وما العالم إلا من صغائر المخلوقات.
لن تخرج من معتكفك إلى المركز وتترك اختلاءك إلا باختيارك، لست منتمياً ولا موجّهاً، أنت من ينتقي اللحظة والخطة والمكان والأوان.
وبلا شك، لا بد من تذوق الضجيج أحياناً، خطوة نحو الضجيج، ففي بعض الضجيج دفء إنساني تميزّ عبر تردداته الصاخبة صوتك الخاص، وتحولاته بين الأصوات الجديدة على الأرض، تستشعر به قيمة الهبة التي منحت لك في خلوتك، هبة القدرة على الصمت.

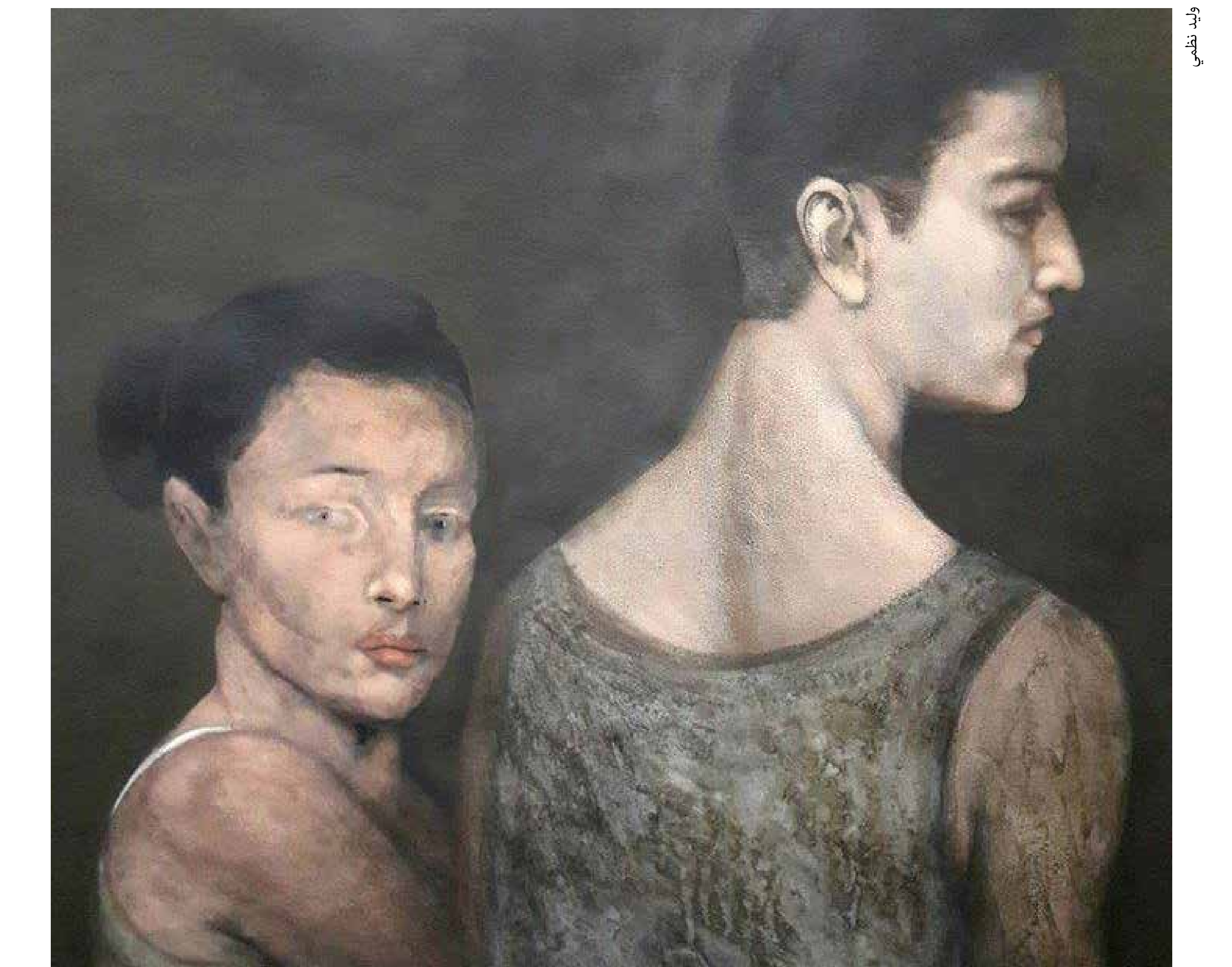
XI

الشجرة الضخمة تقف في وجه الرياح المؤلمة، بفضل قوة تلك الحلقات الصلبة التي تنمو في جذعها سنويا، والتي ربما كانت تنمو منذ قرون وتبقى متأصلة داخل تركيب جذعها العظيم.
يوهمنا جذع الشجرة باستقامته، يوهمنا بنموه المستقيم نحو السماء، لكنه في الأصل ينمو كما ينمو الكون، في حلقات دائرية. لو قدّر لتلك الحلقات أن تنمو مستقيمة، لانكسر الجذع منذ الكينونة. كذلك هو حال آدم، لو لم يرتكب خطيئة الشجرة في الرواية الدينية، لماتت العقدة ومات الشخوص في رواية الوجود البشري العظيم.
العقدة استمرار، الخطيئة استمرار، وانتفاء الخطيئة موت للحياة. أعرف أني أنمو مثل حلقات الشجر الدائرية، لكني أصرّ على تجريب فكرة السير في خط مستقيم، هكذا أبدا.. ماذا سيحدث؟

XII

لم أتفرّس في وجه ميت أبدا، لا أجرؤ، وترعبني هذه الفكرة ولو على سبيل التحقق. لم أفعل إلا حين وقع التباس النوم ذات مرة على وجه أبي، كان وجهه نائماً ولا يختلف ناظر إليه حول إمكانية أن يكون في حالة أخرى.
بعد سبع ساعات عرف الناس بأنه ما عاد موجوداً في هذا العالم، واكتشفتُ أني كنتُ أحدّق في وجه رجل ميت.

وبدأ زمن القلق بالنسبة لي، بدأ السؤال.
ماذا عن الوصول إلى الله؟
قبل أن أقرر البوح والبدء بطرح الأسئلة الكبرى، ها أنذا أدخل الدرب الواسع على الفقد، على العقدة، موت النجار على عتبتي الأولى، موت ملهمي الأول.
لتنتهي دورة نهار كامل من الصمت، تنتهي أولى عتبات النصوص. هل كنت أنتظر موته لأكتشف سحر تعاليمه الأولى وسر إلهامه عبر صمته؟
مازالت صورة جسده المهتزّ تحت جهاز الإنعاش حاضرة بقوة كمشهد أخير مظلم لا ينطفئ من ذاكرتي. لو أنه يأتي من نقطة العدم، لو أنه يأتي في المنام ولو بإشارة، كي تتبدد تلك اللحظة المظلمة وتهنأ روحي.
صار حماس خيالي مخيفا، واندفاعي في وادي الصمت لا حدّ له، وعلى تلك الحال من الحماسة سأخلص للكتابة، أتفانى لها وأتفنن فيها، لي صمت مرعب، أشبه بالذبحة الصدرية، أنا مُنحنى صامت ومنغلق على انحنائه.
أليس مسموحاً لي بالسؤال عن الفناء، عن كل شيء يتناثر بعيداً.. يتوارى.. ينحدر ويسيل إلى الخلف.. أو يرتفع بتلاوته على بقع الضوء الداكنة المتسعة على وشاح الغيب؟
أم أتغاضى عن كل ذلك وأسير في حماسة اللحظة في وحدتي، أعبر المدى الفسيح نحو عتبتي الثانية في خط مستقيم ودون أسئلة؟


وليد نظمي

ويدهشني السؤال المتكرر للمُنحنى الذي بداخلي: ماذا لو سرتُ في خط مستقيم، هكذا أبدا، إلى أين سأصل؟
أعرف أن كل انحناءة في العالم هي خطوط كفّ أبي، وكل كتابة مروّضة للخشب هي أنا، وأنا صبر الخشب المشدود ظهره للمسامير والعاصفة، يتحمل كل ذلك وهو صامت.
سيقولون: لقد صار النجار بعيدا، وقديما، يعبر المجرى الآخر من الكون.
وسأقول دائما: هو أنا، أتكئ على قلبه وأعبر، ويتكئ على ذراعي، نعبر من شكل إلى شكل. لن نفنى، ولن نُستحدَث، وُجِدنا على الأرض مرة، وسنوجد إلى الأبد.
وكنتُ زمناً أعبر الخط المستقيم دون أن يقع الغدر، لم يغدر قلبي، وها أنا ذا أنعطف في الطريق، واعترف بحيرتي، إنها الشكل الأول للقرار.. للحكمة، وأسرف في السؤال الكبير ويد النجّار تبردان في يدي، تكبران، تصيران سماءً، ويزحف اصفرار مواسم الحصاد سريعاً عليها، تأتي رائحة الخشب المعتق برطوبة الأصابع، رائحة تزاوج الماء بالخشب، رائحة خروج كتاب رطب قديم وأصفر من رفّ علوي منسي، رائحة ذوبان مَرْكب مكسور في البحر، بل رائحة أول الفجر، رائحة جذع يغرق في النهر.. رائحة طين؟

تماماً.. هكذا كانت رائحة النجّار، رائحة طين، حين غاب في الحصاد الأخير، رائحة موته..
يتسع الكون كله له، لأخشابه، وصوت العالم له، أظنني أخيرا عرفتُ رائحة الروح.
ووفق طبيعتي في العناد أعرف أني لو سرتُ في خط مستقيم، هكذا أبدا، سأصل في النهاية إلى قرية حالمة، تشبه قريتنا، وبيتاً ونجّاراً كوالدي، بل سأرى نفسي، سأعود.
لكن بدايتي ستكون مختلفة تماما، أكثر انتباها، أكثر سؤالا، أكثر انعتاقا...

روائية وقاصة من الإمارات

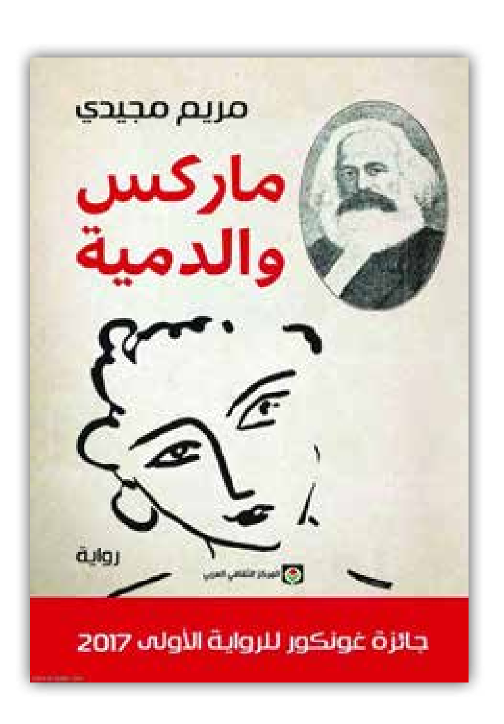


أثار دخول عبارة «ما بعد الحقيقة» قاموس أكسفورد عام 2016 عدة تعاليق صحافية، لا سيما ظاهرة الـ«فيك نيوز» دون تحليل عميق. بيد أن هذا المفهوم لا يخصّ الروابط بين السياسة والحقيقة وحدها، بل يشوّش التمييز بين الصواب والخطأ، ويسيء إلى قدرتنا على العيش معا في عالم مشترك. في كتاب بعنوان «ضعف الحقيقة»، تفكك الفيلسوفة الفرنسية مريام ريفو دالّون عددا من مظاهر الخلط في العلاقات بين السياسة والحقيقة، لتبيّن أن مشكلة السياسة الأهم ليست مطابقتها للواقع، بل صلتها بتشكيل رأي عام وإصدار أحكام. إن استكشاف «نظام حقيقة» سياسي يوضّح ما به تتميز الأنظمة الديمقراطية، المعرضة بانتظام إلى ذوبان معالم اليقين، وغواية النسبوية، ويحوّل «الحقائق القائمة» إلى وجهات نظر، وأنظمة توتاليتارية، حيث تصنع سلطة الأيديولوجيا عالما خياليا تماما. وبدل أن تثري ما بعد الحقيقة العالم، تفقّر المخيال الاجتماعي، وتشكك في الأحكام والتجارب الحساسة التي يمكن أن نشترك فيها. وفي رأيها أنه من الضروري أن نعي طبيعة هذه الظاهرة إذا كنا نريد توقي آثارها الإيثيقية والسياسية ■

مريم مجيدي تنبش مقبرة الملعونين

في روايتها «ماركس والدمية»

هيثم حسين



تسرد الفرنسية الإيرانية مريم مجيدي في روايتها «ماركس والدمية» كثيرا من الحكايات للاجئين إيرانيين في المنفى، وكيف كان الشوق للوطن يقض مضجعاهم، ويبقيهم تائهين معلّقين في عالم لا يشعرون بالانتماء إليه، وآخر يشعرون بالانقطاع عنه.

كما تحكي مجيدي في روايتها؛ التي فازت بالجائزة الأدبية الفرنسية «غونكور الرواية الأولى» سنة 2017، مفارقات عن الحياة الباريسية، واختلافها عن الحياة في طهران، والبون الشاسع بين عالمين يتصارعان في داخلها، ويبلوران وجودها وحياتها.

الماضي الحاضر

تستحضر مجيدي الماضي، تبقيه حاضرا متجددا، تصور حالة رجل جالس يقبع وحيدا في زنزانة، يمسك حجرا بيده، وإبرة خيط بالأخرى، يحفر الحجر برأس الإبرة، ينقش اسما.. ويعيد العملية كل مرة، يحفر وينحت هذا الاسم على الحجر، وهذا ما كان يحميه من الجنون في سجنه. كان ذاك الاسم هو مريم التي ولدت منذ فترة قصيرة، وسعيا منه للتعويض عن غيابه عنها، يصنع هدية يأمل أن يقدمها لها يوما.

تقول إنه وجد هذا الحجر في باحة السجن ونجح سراً في اختلاس إبرة خياطة صغيرة، وتلك كانت طريقته ليقول إنه يفكر فيها، بتلك الطفلة الرضيعة التي لم تبلغ من العمر سوى بضعة أيام، والحياة ما زالت أمامها.

تعود إلى سنة 1980 لتتحدث عن موقف أمها المناهض لنظام الخميني، الأم التي كانت حاملا بابنتها مريم، وتصوّر مسعى الأم للتظاهر من أجل مستقبل أفضل لبلدها وابنتها، حيث تحدث سلطة أخيها البكر الذي صفعها محاولاً منعها من المشاركة في الاحتجاج.. تقول إنها برغم يقينها من أنها ستتلقى الكثير من الصفعات والشتائم لكن لا يمكن لشيء أن يوقفها في سن العشرين، لا صفعات الأخ ولا حملها ولا حتى الخوف من أن تُقتل.

تستنطق مجيدي الطفلة الصغيرة التي كانت في رحم أمها، وتصف مظاهر الاحتجاج، حيث سحابة دخان في البعيد، طلقات نارية، صيحات، وهي تخاف وتشعر بالخطر، فتتقوقع في قاع الرحم، لكن ذاك الرحم كان يهرع نحو الموت بقوة لا تقهر.

تصور هرب الأم الشابة في أروقة الجامعة، وكيف كانت توشك على السقوط، وكادت أن تنزلق فوق بركة دم يفضي أثرها إلى قاعة تدريس وتخرج منها صرخات مؤلمة.. تركض وتفشل في إيجاد مخرج، ترى شباباً يسقطون على الأرض، تسمع صرخات، تنزف أذناها، تود أن تختفي وتندس في زاوية مع طفلتها.

تقول إن أمها كانت تحتضن حياتها لكن الموت كان يرقص حولها هازئاً بها، يريد انتزاع طفلتها منها، يقترب منها ببشاعة ليلتهمها. وكان يجب عليها أن تقفز من الطابق الثاني وهي حامل في الشهر السابع، تتردد، تلتفت ويقع نظرها على العصي، وشعرت أن المسامير تنغرس في لحمها، فقفزت ثم كانت معرضة لخطر فقدان ابنتها، لكن الأقدار شاءت أن تنجو بأعجوبة.

تنتقل إلى توصيف منزل الجدة، حيث كانت تشعر بالأمان والطمأنينة، لكن الصورة المرعبة المنذرة بالموت ظلت تعود باستمرار إليها لتعذبها.. تتخيل جيشاً من الأشباح بلا أفواه، وتنتقل للخطاب بطريقة مباشرة قائلة إن أمها كانت تنتفض وتقول: أنتم تطالبون أن ندلي بشهاداتنا لكن ليس الآن، من فضلكم دعونا ننعم بالسلام، اذهبوا.. أركلكم بقدمي لأطردكم.

تستعيد مشاعر الطفلة الصغيرة وحيرتها أمام المصطلحات التي كانت تسمعها من والديها، من قبيل الملكية والشيوعية، إذ طلب منها والداها أن تهب دُماها لصبية الحارة، وقالوا لها إن عليها أن تتعلم العطاء، لكن براءة الطفلة وتعلقها بدُماها كانا يطغيان على أي فهم أو شعور، وقررت أن تدفن الدمى في مكان تعرفه لتعود إلى نبشه حين تتسنى لها الفرصة.

العطاء

مريم مجيدي

تستذكر صورة الطفلة وهي تقرأ كتبها وتلعب بدميتها، وكيف أنها اضطرت أن تعطي ملابسها وكتبها وأثاث حجرتها، وكانت تلك الهبات تحدث كل مرة وسط الصراخ والبكاء، لكنها كانت تلزم الصمت أمام الأطفال الذين يأتون إلى منزلهم وينتظرون للحصول على دمية أو كتاب. وبهيئة رزينة ورسمية تناول الدمية بصمت.

تكون المفارقة أن والديها أيضاً يضطران لدفن كتبهما الشيوعية، وبخاصة كتب ماركس، ويكون الدفن من نصيب الكتب التي كانت كنوز الوالدين، والدمى التي كانت كنوز الطفلة، على أمل أن يكون هناك مجال للعودة وإخراج الكنوز المدفونة تحت الأرض. لكن العودة بالنسبة لمريم تكون عبر التذكر والكتابة.

وحين كانت ترى دميتها ثانية بين أيدي أطفال الحي الفقراء، بعيونهم المندهشة وابتساماتهم الخجولة، وما إن يغلق الباب، حتى كانت تهرع إلى غرفتها ويستولي عليها حزن عميق لرؤية حجرتها تفرغ شيئاً فشيئاً.. تستأنف البكاء وأحياناً العويل، حتى ينتهي بها الأمر إلى الغرق في حالة من الوهن والخمول، وعيناها معلقتان في الفراغ، كانت تشعر أنها وحيدة في العالم. وتترسخ لديها قناعة بأنها تعيش مع وحشين سيحرمانها من كل شيء.

تتذكر حالة جدتها التي شدت شعرها حين علمت أن الدمى التي اختارتها لها بعناية وحب أعطيت إلى أطفال الحي، وحاولت منع والدَي مريم لكن لا شيء كان يمكن أن يثنيهما عن عزمهما، إذ كانا مقتنعين أنهما يعلمانها بذلك أحد دروس الحياة الأساسية: الانفصال عن الأشياء المادية وإلغاء المُلكية والاستحواذية لديها.

تقول إنها كانت تود أن تمضي حياتها في جمع القصص، وأن تضعها في محفظة وتحملها معها، وبعد ذلك في اللحظة المناسبة تقدمها لأذن مرهفة حتى ترى السحر يولد في النظرة، تودّ أن تنثر القصص على مسامع كل الكائنات، تريدها أن تزهر، وتنبت وروداً معطرة عوضاً عن كل تلك الورود الضائعة والغائبة.

تتحدث عن مقبرة في شرق طهران، مقبرة خافاران، المعروفة أيضاً باسم لاناتاباد، وتعني مقبرة الملعونين، حين يعدمون سجيناً سياسياً يلقون جثته هناك في حفرة جماعية، دون أي تسجيل، أو شاهدة، ولا حتى حجر. أرض فسيحة قاحلة سوداء. يصفها والدها الحزبي بأنها أرض مقدسة لأنها تحتضن رفات المناضلين.

تقول إنها تنبش الموتى وهي تكتب، تتساءل إن كانت كتابتها هذه، عبارة عن عمل حفار القبور بشكل معكوس. تصرح أنها أيضاً تشعر بالغثيان أحياناً، يصيبها في حلقها وبطنها.. تتنزه في سهل فسيح وصامت يشبه مقبرة الملعونين وتنبش الذكريات والحكايات والقصص المؤلمة أو المؤثرة.

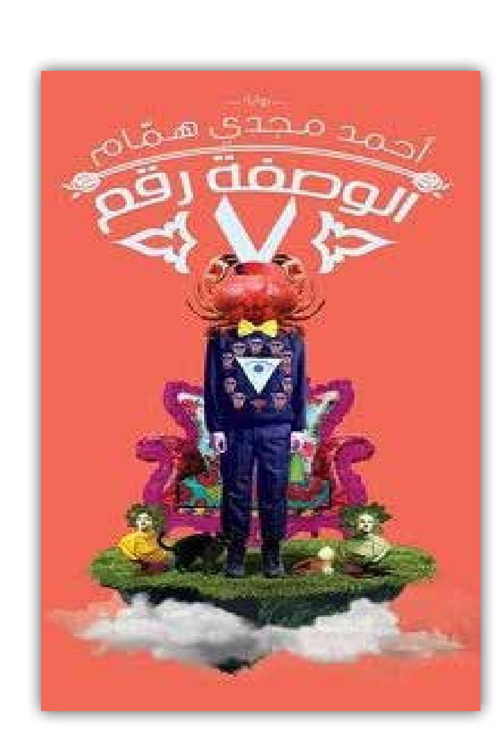
يشار أن مريم مجيدي مولودة في طهران عام 1980، وغادرت إيران مع عائلتها في سن السادسة لتعيش في باريس، ثم في درانسي، حيث تعلّم اليوم اللغة الفرنسية. «ماركس والدمية» هي روايتها الأولى، وهي مستوحاة بشكل كبير من سيرتها الذاتية.. الرواية من منشورات المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ترجمة معن عاقل 2017

كاتب من سوريا مقيم في لندن

النص الأدبي ونفي العالم

أحمد مجدي همام يرى في الرواية وجهة نظر تسخر من وجودنا الجدّي

عمّار المأمون



تشكّل الرواية قريناً مُتخيّلا لعالمنا المتماسك سياسياً، هذا القرين يسعى لإعادة تكوين العالم وتغيير عناصره والعلاقات بينها، وكأن الرواية أداة سحريّة قادرة على تغيير تصنيفاتنا وتعريفاتنا وحدود إدراكنا، وكلما ازدادت مساحات المخيّلة وشدة نفي هذا العالم، ازدادت قدرة الرواية على كشف حدود ما نحياه ونختبره، وفضح علاقات القوة التي تجعل ما حولنا ظاهراً بالشكل الذي هو عليه.

صدرت مؤخرا للروائي المصري أحمد مجدي همّام روايته «الوصفة رقم 7» عن الدار المصريّة اللبنانيّة، والتي يكتشف بطلها وصفة سحريّة لمخدّر يأخذه إلى عالم عجائبيّ، يخوض فيه مغامرات تشحذ حدود المخيّلة. مجلة «الجديد» التقت مجدي همام في حديث عن الرواية والمخيّلة وتقنيات السخرية من عالمنا المفرط في جدّيته.

نتلمس في «الوصفة رقم 7» ملامح من اللعب الجديّ، وانصياعا للمخيلة وعوالمها ومحاكاة ساخرة لمحركات الواقع ومفاهيمه -كالتجارب العلميّة الجديّة-، فهل هذه النسخ الساخرة من الواقع وجمالياته قادرة على تفكيك مسلماتنا «الجديّة»، يجيب مجدي همام بقوله إن الطريقين مهمان ويقودان إلى ذلك التفكيك، فالمحاكاة الساخرة وسيلة، أداة فعّالة ومحفّزة على الحفر أيضا، بل هي في حد ذاتها حفر، وبالمثل فإن إيجاد وسائل أخرى للتفكيك أمر حيوي. لكنّ المهم هو إدراكنا أننا أمام اقتراح أو احتمال، فالنص الأدبي هو وجهة نظر في النهاية، مجرد احتمال مدعّم بمنطقه الداخلي ومصنوع على شكل رؤية كاملة تحاول أن تكون متماسكة ومقنعة.

يتلاعب مجدي همام في «الوصفة رقم 7» بالوعي في العالم، عبر مخدّر يأخذ بطله إلى عوالم جديدة، وهنا سألناه عن مدى تشوه إدراكنا لما حولنا، الاحتمالات البديلة التي قد تقدمها أشكال الوعي الجديدة سواء كانت روائيّة أو كيميائيّة، فيعقّب بقوله، إن الاحتمالات لا نهائية، والرواية هي فن الاحتمالات، الفن الأدبي الوحيد الذي يرفض الاكتمال، وفق باختين لها ألف أس، ألف من الأشكال، ويضيف «إدراكنا ابن معطيات تختلف من شخص لآخر، البيئة والاستعداد والثقافة والكثير من العناصر التي تجعل هذه الحياة 7 مليار نسخة، كل نسخة تخص واحدا فقط من الـ7 مليار إنسان في هذا الكوكب. كل واحد في نسخته هو الـ'player one' واللاعب الرئيسي والآخرون كورال و'ستّيدة' و'anti-hero' وباقي العناصر التي تشكّل اللعبة».

تتخلل «الوصفة رقم 7» إحالات إلى الثقافة الشعبيّة والعوالم الروائيّة، ويرى مجدي همام أن الاقتباس وحده لا يكفي، لذلك وظّف التناص والإحالات والمحاكاة، وحاول أن يكون لـ«الوصفة رقم 7» أكثر من مستوى للقراءة والتأويل، هي طبقات مثل مستويات التربة في الجيولوجيا، طبقة أولى هي الحكاية، مجرّدةً من



أحمد مجدي همام تصوير وسام الدويك

أي معان مستبطَنة، ثم طبقة أخرى متعلقة بالإشارات بين السطور والإحالات، وهي طبقة تحتاج إلى مستوى معين من المعرفة أو الثقافة لكي ينجح المتلقي في التقاط الغمزة وتفسيرها أو على الأقل ترجمتها داخليا إلى ما يتوفّر له من معرفة في ذاك الحقل.

ويضيف «المرجعية الرئيسية في الرواية هي ذاكرتي عن خيالات الطفولة، إذ كنت أسيرا كأغلب أطفال بلداننا لحكايات ما ورائية وقصص شعبية، ثقافتنا العربية لها جناح طويل في العوالم العجائبية. وقد وفّرت لي نشأتي متعددة الثقافات مادة خام كبيرة جدا، فأنا مصري ولدت وكبرت في الإمارات في حارة اسمها حارة السوريين، وفترة التكوّن تلك أمدتني بكم لا نهائي من المرجعيات الشفهية والحكايات الأسطورية متعددة الألوان. وأذكر أنني كنت أشكّل بالصلصال كائنات خرافية، كان ذلك في المرحلة الابتدائية، وكنت أرسم على مفرش مكتبي أبطالا خارقين أخصص لكل منهم بطاقة شخصية أو بروفايل.. تلك كانت الكواليس البدائية الأولى للرواية».

تقدم «الوصفة رقم 7» قريناً فانتازياً لعالمنا المعاصر، وهو قرين يحارب المتخيل المنطقي والعقلانيّ للعالم الذي أفسد عقولنا ووعينا، فهل يرى همام أن خراب العالم المحتم جعلنا فايروسات أو طفيليات من نوع ما، لا نجاة لنا إلا بالعنف، وهل يجعل الافتراض السابق فن الرواية محاولة نفيّ واهية لهذا الخراب، فيعقب بقوله إن العالم يتداعى، طوال الوقت، منذ يومه الأول وهو يتداعى وآيل للسقوط، كل ما هناك أن هذا التداعي يحدث في عصرنا على الهواء مباشرة وتحت أعين الكاميرات والفضائيات والأقمار الاصطناعية وصحافة المواطن وصحافة الموبايل وسطوة السوشيال ميديا، فاكتسى بمسحة درامية وصار متاحا للتعليق والمتابعة للكل، لذا يبدو الأمر جنونيا، ويضيف «أنا نقيض الرؤية الرومانسية للرواية وأثرها الواقعي، النقيض بالضبط، لا أعتقد أنه يجب أن يكون هناك دور اجتماعي للفنون عموما، فهذا ينزع عنها الكثير من الشروط والإكراهات الفنية لصالح أهداف خيرية يجب أن تتحملها جهات أخرى غير الفن والأدب. وأنا عندما أكتب لا أكون بصدد توجيه أي نصح لأحد أو تقديم حل ما، فالواحد بالكاد يستطيع إدارة حياته وتسيير شؤونه الخاصة».

ويختم همام بقوله إنه لا يستطيع أن ينكر أن الرواية، وربما، في أحد احتمالاتها اللانهائية قد تعتبر محاولة نفي واهية للواقع، لكن ذلك لا ينتقص منها، فالذي ينتقص من أي رواية، هو أن تكون رديئة وتحمل وعيا محدودا بالأدب.

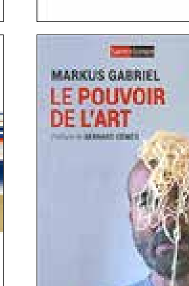
كاتب من سوريا مقيم في باريس

المختصر

كمال بستاني

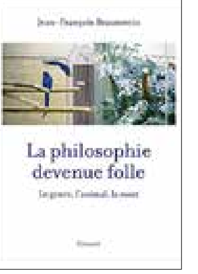


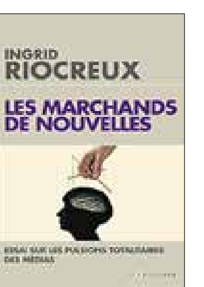


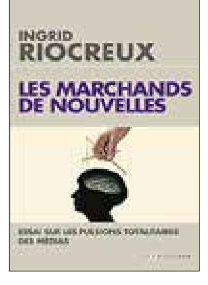




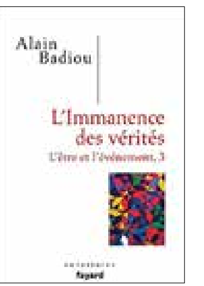


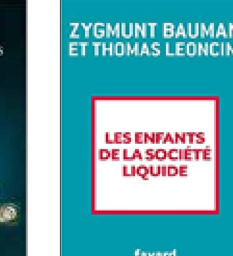


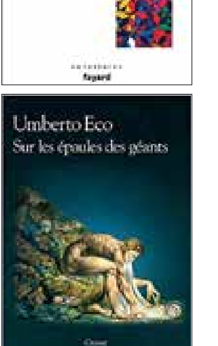
















فلسفة ألان باديو

المرتكز الفلسفي لآثار الفرنسي ألان باديو المتنوعة بين المسرح والرواية والمقاربات الجمالية والسياسية والمديح والسجال، حوصلة في كتب ثلاثة كبرى تمثل ما يشبه الحكاية الميتافيزيقية هي «الكينونة والحدث» (1988) و«منطق العوالم» (2006) وأخيرا «تأصّل الحقائق» الذي ظل يشتغل عليه طيلة خمسة عشر عاما. بعد أن درس الحقائق والأفراد من منطلق نظرية الكينونة، وبعد أن أكد أن كونية الحقائق وأبطالها يمكن أن تخضع لقواعد المظهر في عالم مخصوص، يتناول في هذا الجزء الثالث مسألة خطيرة: إلام تستند مقولة إن الحقائق مطلقة، ما يعني أنها ليست فقط ضد أي تأويل تجريبي، بل تملك أيضا ضمانة ضد بنية متسامية؟ ما مصير الحقائق والأفراد الذين يقع تناولهم، بعيدا عن أشكال كينونتهم البنيوية وأشكال مظهرهم التاريخي الوجودي، في مطلقية فعلهم التي لا تراجع عنها، وفي المصير اللانهائي لأثرهم المنتهي؟ وماذا نقصد بمطلقية الحقيقة، ما دامت الآلهة قد ماتت؟ هي محاولة لبناء فكر تام يناسب عصرنا، مستوحى من مواد عقلانية معاصرة، رياضية وشعرية وعاطفية وسياسية، أي من الحياة الحق.

ما بعد الحقيقة ونمط عيشنا

أثار دخول عبارة «ما بعد الحقيقة» قاموس أكسفورد عام 2016 عدة تعاليق صحافية، لا سيما ظاهرة الـ«فيك نيوز» دون تحليل عميق. بيد أن هذا المفهوم لا يخصّ الروابط بين السياسة والحقيقة وحدها، بل يشوّش التمييز بين الصواب والخطأ، ويسيء إلى قدرتنا على العيش معا في عالم مشترك. في كتاب بعنوان «ضعف الحقيقة»، تفكك الفيلسوفة الفرنسية مريام ريفو دالّون عددا من مظاهر الخلط في العلاقات بين السياسة والحقيقة، لتبيّن أن مشكلة السياسة الأهم ليست مطابقتها للواقع، بل صلتها بتشكيل رأي عام وإصدار أحكام. إن استكشاف «نظام حقيقة» سياسي يوضّح ما به تتميز الأنظمة الديمقراطية، المعرضة بانتظام إلى ذوبان معالم اليقين، وغواية النسبوية، ويحوّل «الحقائق القائمة» إلى وجهات نظر، وأنظمة توتاليتارية، حيث تصنع سلطة الأيديولوجيا عالما خياليا تماما. وبدل أن تثري ما بعد الحقيقة العالم، تفقّر المخيال الاجتماعي، وتشكك في الأحكام والتجارب الحساسة التي يمكن أن نشترك فيها. وفي رأيها أنه من الضروري أن نعي طبيعة هذه الظاهرة إذا كنا نريد توقي آثارها الإيثيقية والسياسية.

المؤثرات الوجدانية والمعايير القيمية

في كتابه الجديد «الظرف الفوضوي» يبيّن فريديريك لوردون الباحث في مجال الفلسفة، أن الفوضى في أصلها اليوناني «أنْ أركي» تعني شيئا لا أساس له، فهي مفهوم مركزي لمبحث قيمي عامّ ونقدي. عامّ لكونه ينظر بجدية إلى حديثنا عن «القيمة» بخصوص أشياء مختلفة كالاقتصاد والأخلاق والإستيتيقا وكل أشكال العظمة، ويبحث فيها عن مبدأ مشترك. ونقدي لأنه يقيم الدليل على غياب القيمة عن القيم، ويطرح سؤالا لمعرفة كيف لمجتمع أن يقوم وهو لا يقوم على أي شيء. وفي رأيه فإن ليس لهذين السؤالين سوى جواب واحد: المؤثرات الوجدانية المشتركة. فهي التي تخلق القيمة في سائر القيم. وهي التي تسند القيمة حيث لا يوجد أي تجذر ورسوخ. ويستخلص الكاتب أن ليس للمجتمع في الظرف الفوضوي سوى عواطفه ووجدانه كي يساعد نفسه على أن يتجاهل أنه لا يعيش إلا معلقا في ذاته.

المجتمع السائل

«أطفال المجتمع السائل» هو آخر كتب زيغمونت بومان عالم الاجتماع البولندي، الأستاذ المحاضر بجامعة ليدس الذي توفي السنة الماضية. الكتاب عبارة عن حوار طويل جمعه بالصحافي الإيطالي توماس ليونشيني، يؤكد فيه بومان ظهور ما أسماه «المجتمع السائل» الذي يشهده عصر ما بعد الحداثة، مجتمع تتنازل فيه المجموعة للفردانية، حيث التغيير هو الشيء الوحيد الثابت، والشك هو القناعة الوحيدة. والكاتب يتقمّص هنا دور الناطق باسم أجيال ولدت في «مجتمع سائل» في تغير دائم، ويتناول رهانات العالم المعاصر في عمقها، ويدرس في نوع من المباعدة ديناميات العدوانية، ولا سيما ظاهرة التحرش، والأسئلة التي تطرحها الإنترنت، والتحولات الجنسية، والعاطفية. في هذا الكاتب الذي يلخص فيه تجربته كعالم اجتماع وفيلسوف، يتوجه بومان إلى الجميع بلغة بسيطة تقرّب القارئ من فكره، ويؤكد أنه نصير تعاون بين الأجيال يفرز الحاضر وسوف يفرز المستقبل.

خضوع المرأة الطوعيّ

مانون غارسيا متخصصة في الفلسفة النسوية، تدرّس في جامعة شيكاغو بعد أن درّست في هارفارد لمدة سنتين. «لا تولد المرأة خاضعة، بل تغدو كذلك» هو أول مؤلفاتها، وفيه تسلّط الضوء على سلوك النساء في المجتمعات الغربية، فقد لاحظت أن أكثر النساء استقلالية وتحمّسا لمبادئ الحركات النسوية يحببن أن يصوّب الرجال نحوهن نظرة غازية، ويرغبن بأن يكن أداة متعة بين ذراعي شريكهن، أو يفضلن الأعمال المنزلية، ككي الملابس وطيّها بأناة ودقة، وإعداد مائدة الفطور للعائلة بعناية، على ممارسة أنشطة أخرى أكثر فائدة. وتتساءل هل تتعارض تلك المتع والرغبات مع استقلالهن؟ ألا تعتبر تلك التصرفات خيانة لقرون من الدعوات النسوية التي سبقتهن؟ هل يمكن أن نتوقع تحركا من الرجال للمطالبة بحق المساواة بين الجنسين؟ لقد سلّطت الفضائح الجنسية الأخيرة الضوء على ذلك الخلط، وكشفت عن الوجه الآخر للهيمنة الذكورية، وهو قبول النساء بخضوعهن. وفي رأي الكاتبة أن خضوع المرأة من التابوهات التي لم يولها المتخصصون حقها من التحليل.

خطورة الأحكام بغير تجربة

«دم على الأفكار» عنوان اختاره عالم النفس والفيلسوف الفرنسي بول ترويّا بعد أن اكتشف الصلة بين الكوارث الإنسانية الكبرى في القرن العشرين (حوالي 160 مليون قتيل) وبين فيلسوفين هما ماركس ونيتشه، ما دفعه إلى المطالبة صراحة بفتح تحقيق قضائي ضد هذين المؤلفين بتهمة التحريض على ارتكاب جرائم ضد الإنسانية. الكاتب يقترح منهجية يرجع عهدها إلى العصور القديمة طوّرها العلم ولم تهتم بها الفلسفة إلا قليلا، وهي المراقبة عن طريق التجربة، ففي رأيه فإن التجربة هي التي تسمح بالفصل بين الصواب والخطأ، بين الأخلاقي وغير الأخلاقي، بين العدل والجريمة، ويذكّر بأن أفكار الأنوار نشأت بفضل المنهج التجريبي، واستطاعت أن تبني العالم المعاصر لأنها كانت عادلة وصائبة ثقافيا وأخلاقيا، ويستلهم من أحد رموزها عنوان كتابه، حيث كتب ديدرو يقول «العالم كرة متروكة لصولجان الفلاسفة. قد يرسلونها إلى الجحيم. لا مجال لذلك بعد اليوم: لا يمكن أن يكون ثمة دم على الأفكار».

نظرة شاملة لتاريخ الإنسانية عبر الآثار

من خلال مقاربة أنثروبولوجية وتاريخية للأركيولوجيا، يقدم كتاب «تاريخ للحضارات» حصيلة للمعرفة الراهنة عن الأصول والتطور المادي للمجتمعات، منذ أقدم العصور إلى الآن، بغرض وضع كل حضارة في إطارها عبر خصوصياتها الاجتماعية والثقافية. في هذا الكتاب الذي أشرف عليه جان بول ديمول أستاذ التاريخ الأوائلي في السوربون، ودومنيك غارسيا أستاذ علم الآثار في جامعة إيكس مرسيليا، وألان شناب أستاذ الأركيولوجيا اليونانية في السوربون، الذي يعد من أهم العارفين بتاريخ الآثار في العالم، هناك تركيز على الثورة الهادئة التي غيّرت معرفتنا بتاريخ البشرية منذ الثمانينات، بفضل المستحدثات التكنولوجية وتطور منهجية علم الآثار، حيث تم اكتشاف جوانب هامة من ذلك التاريخ كانت مجهولة. ولكن رغم تعدد المنشورات العلمية في هذا المجال، ظلت تفتقر إلى نظرة شمولية تقرّبها من غير المتخصصين، وهو ما حرص الكتاب على الاشتغال عليه، فقد تضافرت جهود مجموعة من العلماء لصياغة رؤية شاملة تعرّف بالمغامرة الإنسانية منذ بدء الخليقة، وتغطي مجمل العصور في شتى القارات، لا تستثني حتى المجتمعات التي لم تعرف الكتابة.

تفتت اليسار الأميركي

بعد كتاب «الإله الذي ولد ميّتا» عن الدين والسياسة والغرب المعاصر، صدر للأميركي لمارك ليلّا أستاذ علم الاجتماع بجامعة كولومبيا كتاب عنوانه «اليسار الهووي»، يفسر فيه هزيمة هيلاري كلينتون أمام دونالد ترامب بتشظي اليسار إلى عدة تيارات من

المختصر

لاتينيين وأفارقة وخضر ومثليين منعت الحزب الديمقراطي من إيجاد رؤية شاملة عن البلاد بأسرها كان يمكن أن تجمع مواطنين من أصول مختلفة للفوز بالانتخابات، وتلبية مطالب تلك الجماعات الهووية. وفي رأيه فإن اليسار الأميركي ترك الإقناع الديمقراطي لينخرط في الإدانة العلنية المتعالية، والجدل العقيم حول الجندرة والحرية الجنسية والمسائل العرقية، فوقع في فخ نصبه لنفسه ولم يستفد منه غير اليمين، الذي يحسن استغلال الخلافات. يقول الكاتب «بعد صراع الطبقات، وغواية التمرد المسلح، والحلم الرومانسي بالعالم ثالثية، وأمام تحديات العولمة، حان الوقت كي يعيد اليسار اكتشاف فضائل التضامن الجمهوري.»

جنون الفلسفة

في كتابه «الفلسفة جُنّت» يتوقف جان فرنسوا برونشتاين أستاذ الفلسفة المعاصرة بالسوربون عند ثلاث مسائل مثيرة للجدل هي الجندر، وحقوق الحيوان، والموت الرحيم، تحظى باهتمام ثلاث مواد في رحاب الجامعة هي دراسات الجندر، ودراسات الحيوان، والبيو إيثيقا. بيد أننا عندما نقرأ نصوص مؤسسي تلك المواد أمثال جون موني، وجوذيث بتلر، وبيتر سنغر، ودونّا هاراوي وآخرين، نكتشف أن خلف النوايا الطيّبة عواقب عبثية بل وضيعة. يقول الكاتب: إن لم يكن الجندر مرتبطا بالجنس، فلمَ لا نغيره كل صباح؟ وإن كان الجسد في خدمة وعينا، فلمَ لا نغيّره على الدوام؟ وإن لم يكن ثمة فرق بين الحيوانات والبشر، فلمَ لا نجري تجاربنا العلمية على البشر بدل الحيوان؟ ولم لا نقيم علاقات جنسية مع حيواناتنا الأليفة؟ وإن كانت ثمة حيوات جديرة بأن تعاش وأخرى لا، فلمَ لا نتخلص من «المعوقين» بمن فيهم الأطفال «المرضى»؟ ولمَ لا نؤمّم أعضاء الذين هم في عداد الموتى ونعطيها لبشر واعدين؟

محاضرات أمبرتو إيكو

«على أكتاف العمالقة» كتاب للفيلسوف والسيميائي الإيطالي الراحل أمبرتو إيكو (1932-2016) يضم 12 محاضرة ألقاها ما بين عامي 2001 و2015، وكان يفتتح بها المهرجان الثقافي الإيطالي الذي يقام في ميلانيسيا. في هذه المحاضرات، يتناول إيكو ثيماته المفضّلة للحديث عن ثراء الثقافة الغربية، كمصادر الحضارة الغربية، وتطور قواعد الجمال، ومختلف أشكال التعبير الفنية، وتزوير التاريخ، وهوس المؤامرة، جامعا ببراعة، كعادته، بين الفلسفة والأدب وتاريخ الفن والثقافة الشعبية، مضفيا على نصوصه الجادة نوعا من الطرافة حينا والسخرية حينا آخر، مازجا المعرفة بالمتعة. ومن خلالها تبرز رؤية المفكر الإيطالي ضرورية لكافة القراء، كي يقفوا على أكتاف العمالقة الغابرين عسى أن يتمكنوا من فهم العالم المعاصر. والكتاب مزدان بصور تناسب المقام كان السيميائي الإيطالي الشهير قد اختارها بنفسه.

الفن حاكمًا بأمره

في كتابه «سلطة الفن»، ينطلق المفكر الألماني ماركوس غبريال من فرضية يسمّيها «نظرية بنائية جمالية» ويعرفها بكونها إيمانا بأن الأعمال الفنية خلقتها قوى غير جمالية ولا فنية، ليعالج السؤال التالي: كيف استطاع الفن أن يغدو على هذا القدر من القوة حتى أننا لا يمكن أن نتخيل واقعا لا يخضع لمعطياته؟ ففي عالم الأشياء المحيطة بنا بات الفن قاعدة وليس استثناء. ورغم ذلك يتساءل كثيرون هل يمكن للفن أن يكون تعبيرا عن شيء أكثر قوة، شيء يعبّر عن نفسه من خلال الفن في شكل مقنّع؟ والكاتب يعارض أن يكون الفن خاضعا لقوة غريبة ومستلِبة تعبّر عن نفسها من خلاله. لأن الفن في رأيه لا يخضع للسيطرة. ولا أحد، حتى الفنان، بقادر على أن يقود تاريخ الفن أو يتحكم فيه ويوجّهه. بل هو الذي يتحكم فينا من خلال السيطرة على خيالنا. ويستخلص أن الفن له من القوة ما يجعله يتحكم في السلطة.

الميديا وزمن الشك

بعد كتابها الأول «لغة الميديا» الذي أثار اهتمام النقاد والإعلاميين، تعود إنغريد ريوكرو المتخصصة في البلاغة والأسلوبية والنحو إلى ثيمة الميديا بكتاب جديد عنوانه «تجار الأخبار»، لتلاحظ أن الفرنسيين، وفق أغلب استطلاعات الرأي، يعبّرون عن ريبتهم من وسائل الإعلام، ويتهمونها بعدة أمراض منها تحريف الأخبار، والتغاضي، والتجاهل، والخيارات التحريرية المشكوك فيها. وتتساءل من أين يأتي هذا الشك؟ هل هو متأت من التكنولوجيات الجديدة وانتشار الإنترنت بشتى أشكاله، حيث صارت المواقع الاجتماعية والمجلات الإلكترونية وحتى المواقع الخاصة تزاحم الميديا، وتسبقها أحيانا أو تصحح مادتها بالصوت والصورة؟ أم أن وسائل الإعلام نفسها تسلك فعلا سلوكا مريبا أو أن لها طرقا غريبة في تقديم الواقع؟ في هذا الكتاب تحاول الباحثة أن تفهم جذور هذا الوضع الملتبس لتساعد القارئ على معرفة مستقبل الميديا، كيف ستتطور المعلومة وسبل نقلها.

كاتب من لبنان مقيم في ليدز/بريطانيا



بسام الإمام



هيثم الزبيدي

مهاجر ابن مهاجر

أم مواطن ابن مهاجر؟

ثمة بُعد مفقود في قضية الهجرة من العالم العربي إلى الغرب. الهجرة، طوعية كانت أم قسرية، هي عملية انتقال عبر الجغرافيا إلى موقع، أو بلد جديد. يحمل الإنسان نفسه أو عائلته ويذهب بعيدا عن بلده، فيجد عالما غريبا ينتظره. قد يكون هذا العالم سهلا وبسيطا، لكن من الوارد أن يكون صعبا ومنفرا. في كل الأحوال، يحتاج المهاجر أن يتأقلم مع الواقع الجديد.

هل هذا ما يحدث لمهاجرنا العربي نحو الغرب؟ كان الأمر كذلك لبعض الوقت. أجيال من الستينات والسبعينات اختارت الهجرة الطوعية، عموما لأسباب اقتصادية أكثر منها سياسية. يمكن القول إنهم الأكثر تأقلما مع واقع العيش في الغرب. استقروا بما أتوا به من مال وذكريات في مجتمعات لها منظومات قيم مختلفة، لكنها كانت أفضل بالنسبة لهم. ليس بالمطلق، باعتبار أنها غريبة ونحن شرقيون، لكنها بدت أفضل للمهاجر الذي اختار بين الشرق والغرب وحسم أمره باختيار ما يراه الأفضل. حسم أمره لنفسه ولأبنائه.

جيل الثمانينات من المهاجرين شكّل مرحلة فاصلة بين المتأقلمين والنافرين. تراكمت مشاكل الشرق فقررت أعداد متزايدة أن تترك البلد والأهل بحثا عن حياة تحفظ الأمن والكرامة. تستطيع أن تشخص الجهد الأكبر الذي بذله جيل الثمانينات لكي يتأقلم. ثمة حياة خارج البيت قائمة على أساس العمل، وحياة أخرى داخل البيت تحاول أن تحاكي ما تمّ تركه من عادات وذكريات. تلمس هذا في أبنائهم الذين صاروا هجينا لغويا وسلوكيا بين الشرق والغرب. حبل الوصل النفسي لم ينقطع، لكنه ليس متينا بما يكفي للانجذاب التامّ نحو الوطن.

أجيال التسعينات وما بعدها تصرفت في المهجر بواقع أنها مطرودة من بلدها ومهجّرة. المعونة الاجتماعية قبل العمل، أخبار البلد قبل فهم ما يحدث في الوطن الجديد، العيش في الغيتوهات العربية والإسلامية قبل التعايش مع المجتمع بتلوناته، التمسك بالعادات والشعائر قبل إدراك ما هو مقبول وما هو مرفوض في مجتمع غربي بنسق حياة مختلف. لا يمكن لومهم فقد اقتلِعوا في أغلب الأحيان من قراهم وبلداتهم ولم يكونوا مستعدين لهذه النقلة الفارقة. وساهمت الفضائيات أولا، ومن بعدها الإنترنت في خلق وهم التواصل مع البلد الأم من خلال القصف الإعلامي اليومي للقنوات والمواقع الإخبارية. وزادت الجرعة أكثر بتوفر الشبكات الاجتماعية والهواتف الذكية بتطبيقات الاتصالات المجانية.

تستطيع اليوم أن تجد عائلة عربية كل جيرانها من العرب ولم تتحدث مع غربي إلا موظف الهجرة أو مسؤول المعونة الاجتماعية، ومن خلال مترجم. حجم مفرداتها من لغة الوطن البديل لا يزيد عن بضع عشرات من الكلمات. لا تأكل إلا من منتجات تسوقها دكاكين وبقالات إسلامية. لا تعرف من الهيكل الحكومي في البلد الذي تعيش فيه إلا اسم رئيس الحكومة. لا تسمع من الأخبار إلا تلك التي تحمل المآسي من الأهل. يذهب البعض أبعد بأن يوفر من القليل الذي يأتيهم كمساعدة مالية، إما يرسلونه إلى من يحتاجه من أهل في بلد المشاكل الذي قدموا منه، أو إنهم -للمفارقة- يجمعونه استعدادا لبناء منزل أو تأسيس عمل عند العودة. الدين والشعائر هما محور حياتهم في الغرب، وليس أي شيء آخر. أولادهم في حيرة بعد أن صاروا يتحدثون لغة البلد الجديد، ولكنهم يفكرون كما يفكر آباؤهم وأمهاتهم. بدلا من الاندماج أو العمل، بالحد الأدنى، على التأقلم، نجدهم يزدادون انعزالا وتزداد المجتمعات الغربية المضيفة شكا بهم.

الهجرة حقيقة تاريخية. الحركة البشرية القديمة هجرة، والفتوح الإسلامية هجرة، والحملات الصليبية هجرة، والاستعمار الغربي لدول وقارات هجرة، والاستعباد للسود في المستعمرات الزراعية هجرة. يحمل المهاجر معه ذكرياته وعاداته وينطلق، راغبا أو مجبرا، نحو المجهول. قد يصبح سيد الأرض الجديدة أو مجرد أجير فيها. قد يقتل من يجدهم أمامه من بشر أو أن تنتظره الأصفاد. لكن الهجرة بالمعطيات القديمة كانت تقوم على الاستقرار وتأسيس مجتمعات جديدة بقيم مختلفة قد تجمع الأصول والمستجدات. لكن أهم ما فيها هو الاستقرار النفسي، حتى مع ما تحمله الهجرة من كوارث شخصية.

التأقلم ضرورة طالما ثمة أوجه للاختيار. ومهاجر اليوم محظوظ في بعض أوجه هجرته لأنه يذهب إلى مجتمعات تعيش بأمان نسبي وتوفر له الحد الأدنى من حاجاته ومتطلباته وتستعيد له جزءا من كرامته. هذه فرصة لبداية مختلفة، إذا لم تكن للآباء والأمهات، فللأبناء. هم زرع جديد في أرض هي غير أرضهم، ويحتاجون ألا ترفضهم الأرض أو يرفضوها.

ثمة مفترق لأولادنا، خصوصا من ولد منهم في الغرب، في أن يكونوا مهاجرين أبناء مهاجرين أم مواطنين أبناء مهاجرين ■

كاتب من العراق مقيم في لندن